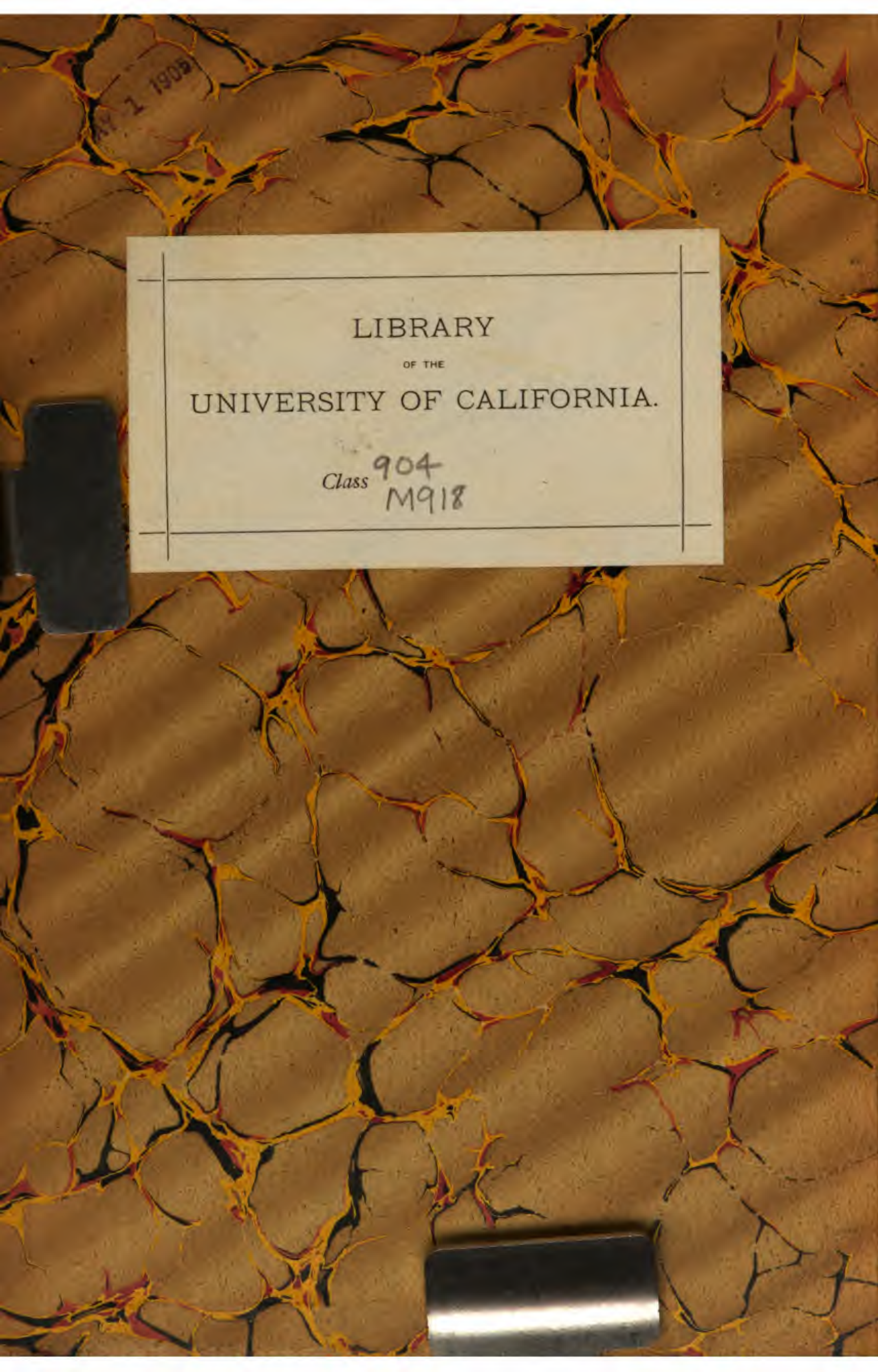
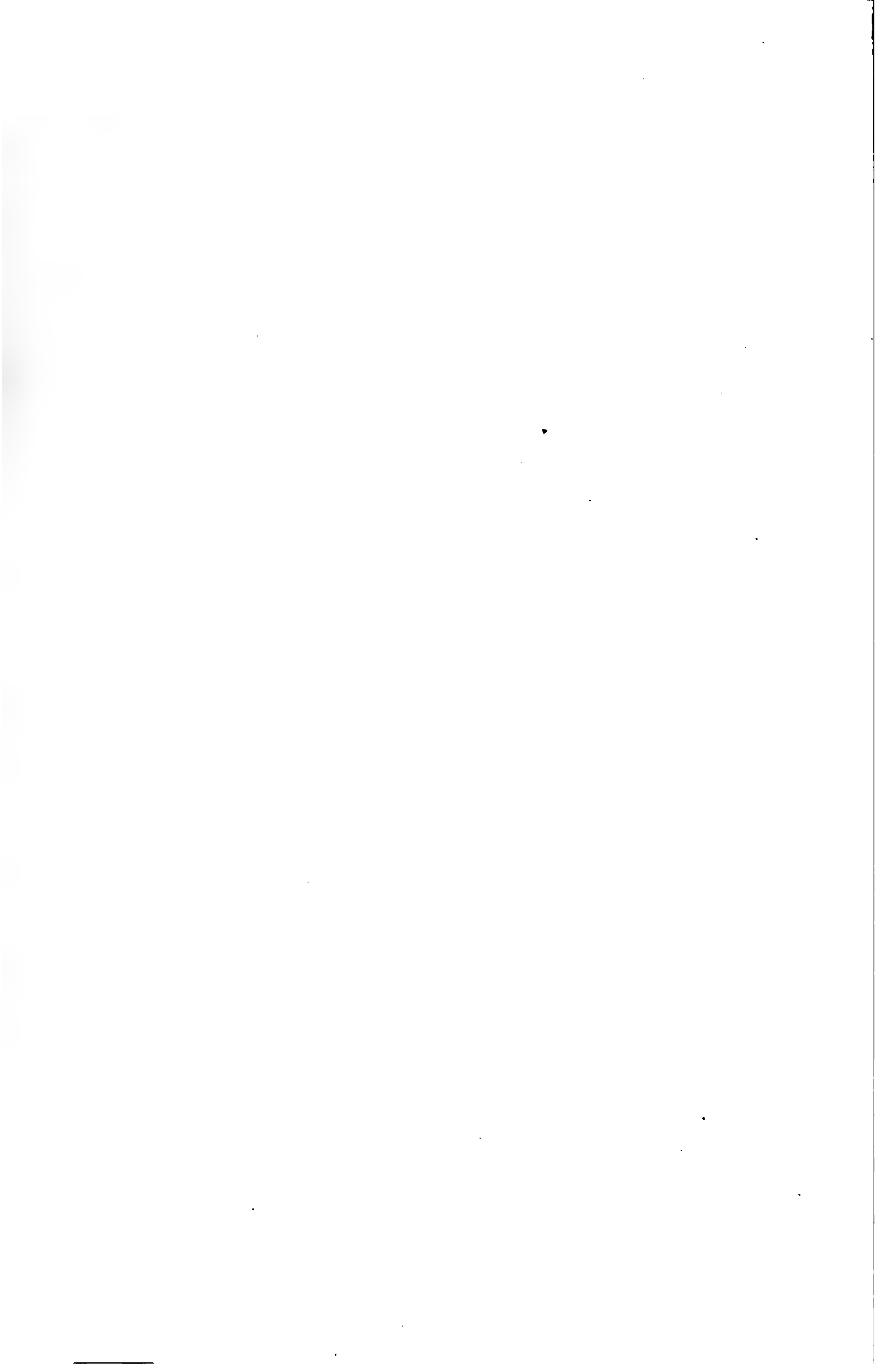

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
Class 904
M918





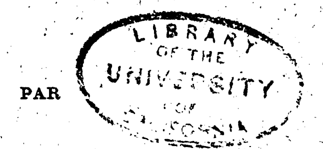



LES

THÉORIES DU VERS HÉROÏQUE ANGLAIS

ET SES

RELATIONS AVEC LA VERSIFICATION FRANÇAISE



PAR

J. MOTHERÉ,

PROFESSEUR D'ANGLAIS AU LYCÉE CHARLEMAGNE

PARIS
Alphonse PICARD, Editeur
Libraire des Archives nationales et de la Société de l'Ecole des Chartes
82, Rue Bonaparte, 82

1886



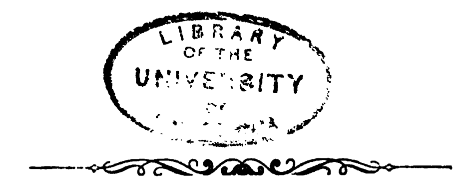

EXTRAIT DE LA *Revue de l'Enseignement des Langues vivantes.*

LES THÉORIES DU VERS HÉROIQUE ANGLAIS ET SES RELATIONS AVEC LA VERSIFICATION FRANÇAISE

PAR

J. MOTHERÉ,

PROFESSEUR D'ANGLAIS AU LYCÉE CHARLEMAGNE



HAVRE

IMPRIMERIE DU JOURNAL LE HAVRE (E. HUSTIN), IMPRIMEUR

35, RUE FONTENELLE, 35

1886

GENERAL

Dans les articles réunis ci-après, on s'est efforcé d'éclairer un problème de la versification anglaise en montrant que le vers héroïque anglais a une origine française. Pour la simple affirmation du fait, nous avions été devancé, à notre insu, par M. le professeur Zarncke, de Leipzig. Traitant du pentamètre allemand, ce savant a déclaré que ce vers dérive de notre décasyllabe, et qu'il en est de même de l'hendécasyllabe italien et du vers héroïque anglais. Après cette déclaration, il y a sans doute place encore pour une démonstration, telle que nous avons essayé de la donner ; nous ne pensons pas qu'elle ait été faite ailleurs. Le programme *de M. Zarncke, qui est très peu connu, nous a été signalé par Mr. Mayor (ou plutôt par M. Paul Meyer, qui lui a fourni le renseignement) dans un ouvrage intitulé* Chapters on English Metre, *publié à Londres en Décembre 1886, postérieurement à nos articles sur la question.*

QUELQUES MOTS

SUR LES

THÉORIES DU VERS HÉROIQUE ANGLAIS

ET SES

RELATIONS AVEC LA VERSIFICATION FRANÇAISE

En France, nous avons des poètes qui travaillent à rajeunir (c'est du moins leur prétention) l'alexandrin classique, à lui donner des formes nouvelles qu'un public habitué aux rythmes des anciens maîtres, et des critiques pénétrés de la tradition, n'acceptent pas toujours sans hésitation. En Angleterre il semble que les rôles soient intervertis. Des critiques, qui font profession d'analyser plus exactement que leurs devanciers le rythme des poètes anciens et modernes, ont donné en réalité une nouvelle théorie du vers héroïque, et si leur influence venait à s'exercer sur les poètes à venir, il pourrait en résulter de notables innovations dans la versification. Dès maintenant ceux qui étudient la versification anglaise se trouvent dans un embarras concevable. Sans doute l'étude personnelle des œuvres poétiques leur tiendra lieu de la meilleure école. Mais s'ils cherchent un ouvrage complet, où la théorie soit exposée dans son ensemble, qui tienne un juste compte des origines et des variations successives du goût, ils ne le trouveront guère ; et d'autre part les ouvrages élémentaires, les notices et les notes éparses dans les éditions plus ou moins savantes des auteurs, présentent des explications différentes et inconciliables suivant que leur auteur est dominé par l'esprit historique, ou qu'il adopte la méthode pour ainsi dire empirique de la nouvelle école. En attendant que le sujet soit traité, comme on le voudrait, par quelqu'un de beaucoup plus compétent, essayons dans cette note sommaire de caractériser et de comparer de notre mieux la théorie nouvelle et l'autre, celle de l'école traditionnelle : les distinguer est peut-être déjà une chose utile, et les noms que nous leur donnons s'expliquent assez.

Sans doute, aucune diversité d'opinion ne se serait produite, si les vers héroïques anglais étaient égaux pour les yeux, c'est-à-dire s'ils présen-

taient un nombre uniforme de syllabes. On sait qu'il n'en est pas ainsi et pour plus de précision nous le constaterons par les exemples suivants :

1 Sucking upon her *poisnous* dugs each one...
Spenser, Faëry Q. I, I, 15. Ed. Clarendon Press.
2 To help thee curse this *poisonous* bunch-backt toad.
Shakespeare, Richard III, I, 3. Ed. 1623.
3 That he the Supreme good, *t'whom* all things ill...
Milton, Comus. Ed. 1645.
4 *To* adore the Conquerour? who now beholds...
Par. Lost. Ed 1667.

Les vers 2 et 4 ont onze syllabes — 1 et 3 n'en ont que dix par suite de la contraction *pois'nous*, et de l'élision *t'whom.*

Si l'on en vient à diviser les deux premiers vers en cinq pieds, suivant l'usage, on aura :

1 Sucking — upon — her poi — *snous dugs* — each one.
2 To help — thee curse — this poi — *sonous bunch* — backt toad.

Dans le n° 1, le quatrième pied a deux syllabes comme les autres ; c'est un *iambe.* Dans le n° 2, le quatrième a (ou paraît avoir) trois syllabes, c'est un *anapeste.*

Dirons-nous que Spenser (1) a contracté le mot *poisonous* précisément pour ramener son quatrième pied à deux syllabes, et que Shakespeare (2), négligeant de marquer une contraction semblable, s'est reposé sur le lecteur du soin de la sous-entendre ? Nous admettrons alors que le vers 1 nous présente une contraction *faite*, et le vers 2 une contraction *à faire*, et nous dirons que, théoriquement, dans les deux cas le quatrième pied a deux syllabes et le vers en a dix. C'est la théorie de l'école traditionnelle.

On peut penser, d'autre part, que c'est par un scrupule excessif que Spenser a contracté *poisonous* en deux syllabes; qu'il pouvait, sans incorrection, laisser au mot ses trois syllabes, comme Shakespeare (ou son éditeur) paraît l'avoir fait; et alors, sans tenir compte de la forme contracte *poisnous*, on scandera les deux vers uniformément avec un quatrième pied trisyllabique, et les deux vers auront onze syllabes pareillement.

On répéterait les mêmes choses pour les exemples 3 et 4.

Il semble bien qu'il y ait une troisième solution, consistant à substituer le fait à l'une ou l'autre théorie : on scanderait en deux syllabes là où la contraction est marquée, en trois là où elle ne l'est pas. Mais il serait assez malaisé de persévérer dans ce système intermédiaire. Les éditeurs modernes n'ont guère respecté les textes au point de conserver les contractions et les élisions : il faudrait donc recourir incessamment aux éditions originales, souvent peu accessibles. En outre, une fortune singulière nous a privés d'éditions absolument sûres pour les œuvres de trois des plus grands poètes : Chaucer ne nous est connu que par quelques manuscrits ; par des raisons connues et inconnues, Shakespeare et Milton ont laissé à d'autres le soin d'éditer leurs principaux ouvrages. Ce n'est pas tout : une édition originale peut laisser des doutes. Ainsi nous lisons dans l'édition originale de *Lycidas :*

5 And every flower that sad embroidery wears,

et le manuscrit de Milton porte (avec une orthographe ancienne) :

imbroidrie. Milton écrivait habituellement et faisait imprimer *unshak'n*, *enliv'ned*, même là où la voyelle éliminée est nécessaire pour former un pied de deux syllabes. Les poètes modernes marquent rarement les contractions; il y a cependant lieu de se demander si, consciemment ou non, ils ne les supposent pas faites dans les cas, ou dans une partie des cas, où ils ne les ont pas marquées. Enfin, chacune des deux écoles que nous avons distinguées prétend exclure plus ou moins absolument le système adverse. Il y a donc une certaine confusion, au milieu de laquelle on voudrait se guider à l'aide d'un principe.

Si l'on se bornait à reproduire les raisons données à l'appui de la théorie, on serait assez bref. De part et d'autre on procède plutôt par affirmation que par argumentation ; on s'adresse à des Anglais, et l'on pense être compris à demi-mot. Nous chercherons donc des raisons en dehors et à côté de celles que nous fournissent les auteurs.

I

Commençons par l'école nouvelle ; sur les points en débat, nous citerons deux représentants distingués de cette école : M. David Masson, professeur à l'Université d'Edimbourg, à qui l'on doit une édition savante des œuvres poétiques de Milton, et M. C. Witcomb, maître de conférences honoraire à l'Ecole normale supérieure, auteur du traité *On the Structure of English verse*.

Nous citons d'abord M. D. Masson, qui consacre un chapitre à la versification de Milton dans l'introduction de son édition de ce poète :

« The trisyllabic variation (from the regular iambus) consists with the » genius of English Blank Verse, and imparts to it an additional power and » freedom. Again a collection of examples, out of the abundance bedded in » Milton's text, will best yield conclusions » (nous reproduisons ceux des 70 vers cités ici qui seront les objets des commentaires de M. Masson) :

a To quench the drought of Phœbus, which as they taste.
b But for that damned magician, let him be girt.
c Crams and blasphemes his feeder. Shall I go on?
d Made goddess of the river; still she retains.
e Created hugest that swim the ocean stream.
f Whom reason hath equalled, force hath made supreme.
g { So he, with difficulty and labour hard,
Moved on, with difficulty and labour he.
h Carnation, purple, azure, or specked with gold.
i Needs must the serpent now his capital bruise.
j No advantage, and his strength as oft assay.
k Wilt thou then serve the Philistines with that gift?
l Tongue-doughty giant, how dost thou prove me these?
m Relation more particular and distinct.
n Ridiculons, and the work Confusion named.

« All these lines might be rectified into Decasyllabics by supposing » elisions, slurs, or contracted utterances; and there are some who seem » to favour such a practice. There could be no more absurd error. Will » any one venture to say that the word *Phœbus* in *(a)* is to be pronounced » *Phœbs*, the word *magician* in *(b) magishn*, the words *feeder* and *river*

» in *(c)* and *(d) feed'* and *riv'*, the words *the ocean stream* in (*e*) *thocean-*
» *stream*, the word *reason* in *(f) reezn*, the word *difficulty* in *(g) diffikty*,
» the word *purple* in *(h) purp'*, the word *ridiculous* in (*n*) *ridiclous*, the
» word *capital* in *(i) captal*, the words *No advantage* in *(j) Nadvantage*,
» the word *Philistines* in (*k*) *Philstines*, the word *giant* in *(l) gint*, or the
» word *particular* in *(m) partiklar* ?

» ... If Blank Verse required such pronunciations, Blank Verse would
» not be worth having. But it does not. The lines above and any other
» such lines remain perfectly good Blank Verse even with the most leisure-
» ly natural enunciation of the spare syllable ; and the pedantic expres-
» sion of this fact is that English Blank Verse admits a trisyllabic substi-
» tute for the Iambus in any place, and may thus become hendecasyllabic.

» Scanning the specimen lines we make out this result ; which may pass
» on the whole, though it is by no means likely that it will be accepted
» in all particulars. In *eighteen* (1) the supposition of an Anapæst mends
» the line...

» Are there any examples of two trisyllabic variations in one line ?
» There are, though exceedingly rare.....

» If all Milton's thousands of lines of Blank Verse, therefore, were
» examined individually, they might be distributed, so far as we have yet
» seen, into four sorts : — I. The normal $5xa$ (2) or pure Decasyllabics of
» five Iambi, such lines do occur pretty numerously... II. The $5xa$ with
» more or less of dissyllabic variation. This is by far the prevailing sort...
» III. Lines of $5xa$ formula converted into Hendecasyllabics by some sin-
» gle trisyllabic variation. These are numerous... IV. Lines of $5xa$ wid-
» ened into Duodecasyllabics by a double trisyllabie variation. These are
» exccedingly rare (3) ».

L'argumentation de M. Masson n'est pas parfaitement directe. Il reconnaît d'abord que ses contradicteurs proposent *l'atténuation* d'une voyelle ; mais il parle des formules théoriques destinées à représenter cette atténuation (telles que *cap'tal*, *partic'lar*, etc.) comme si elles signifiaient l'entière *suppression*. De plus, il a négligé de prendre une connaissance exacte de la théorie adverse : la formule théorique contracte de *difficulty* ne serait pas *diffikty* : d'ailleurs, pour un partisan de l'école traditionnelle, il n'y aurait pas contraction dans ce vers (*g*) mais élision d'une voyelle finale ; dans *No advantage* il y aurait élision d'une voyelle initiale. (*No'dvantage* et non *n'advantage*. Voir Abbot, *Shakspearian grammar*, 462) enfin dans les exemples *a*, *b*, *c*, *d*, *l*, il n'y aurait pas de contraction, mais une atone rédondante à la fin de l'hémistiche (Abbot, 454).

Nous citons maintenant M. Witcomb.

« The elision of the vowel *e* in *the* and that of *o* in *to*, a frequent prac-
» tice in the last century, are not at all necessary. Such elisions render

(1) C'est-à-dire dans 18 des 70 vers cités. — Nous retenons l'expression : *mends the line*.

(2) Ces formules sont connues des lecteurs de Latham (the English language) ; x représente les atones, a les accents, xa est la représentation de l'iambe et $5xa$ de 5 iambes.

(3) Nous ne pensons pas que cela soit très rare, même dans Milton dont il s'agit ici. Voir nos exemples 15 et 5, ce dernier a *3 variations*.

» the verse harsh, and are therefore to be avoided. It is far better to read, » in this line of Pope,

A » He watched *the ideas* rising in her mind,

» than

» He watched *th'ideas* rising in her mind.

» These lines, by the same author,

B » The peer now spreads the glittering forfex wide
» *To inclose* the lock ; now joins it, to divide,

» are disfigured when the second begins thus :

» *T'inclose* the lock.

» It is far better to read, in Milton's verse,

C » Before all temples *the upright* heart and pure,

» than

» Before all temples *th'upright* heart and pure

» which is harsh and disagreeable ; and in general the melody of the » verse is improved in such cases by retaining the two vowels which » thus come together. In the verse last quoted, by retaining the vowel in » *the* we have an anapæst for the third foot, which is better than the » clumsy and harsh iambus produced by the elision.

» It was the fashion among the poets of the last century to suppress an » unaccented vowel forming a syllable by itself in the middle of a word » when that syllable was not required by the metre, thus turning *every* » into *ev'ry*, *amorous* into *am'rous*, *murmuring* into *murm'ring*, &c. » These suppressions are not at all necessary ; they render the verse rough » and unpleasing to the ear. It is better to let the syllables remain ; they » may make an auapæst of an iambus, or a tribrach of a pyrrhic, or a » dactyl of a trochee ; and an anapæst or a tribrach occurring occasionally » in iambic verse, or a dactyl in trochaic verse, does not destroy the har- » mony, but in many cases, on the contrary, improves it.

D » What dire offence from *amorous* causes springs.
» Pope

» is certainly better than

» What dire offence from *am'rous* causes springs.

» A vowel between two consonants ought never, or very rarely, to be » elided.

» No elisions need be made in words like *heaven, heavenly, difference,* » *temperate, wanderer, wandering, treacherous, treachery, credulous,* » *populous, multitudinous, timorous, delicate, pitiless, neighbouring,* » *visit, impediment*, &c. They are pronounced in verse as they are pro- » nounced in prose.

» In the following verse of Shelley :

E » Thus evil triumphed and the *spirit* of evil

» there is a redundant syllable in *spirit*, but it would render the verse » insupportab'y harsh to contract the word by making *sp'rit* of it, or » what would be still more ridiculous, *spir't*. The line can very well

» stand at it is, the two last feet being amphibrachs : *the spirit of evil.* » (pages 11-13).

Il nous semble que M. Witcomb ne s'est pas exprimé avec son exactitude habituelle, quand il dit que les élisions ou les contractions ont été marquées exclusivement ou principalement au XVIII[e] siècle, par une sorte de mode *(fashion)* ; le fait est plus général, et a plus de portée qu'on ne le jugerait d'après la lecture d'éditi ns plus ou moins *modernisées*. C'est ce qu'on va voir par des citations empruntées non aux éditions originales, nous ne les avons pas à notre disposition, mais à des réimpressions dignes de foi. Ce sont : de courts passages reproduits en tête de l'édition Masson d'après les éditions originales de Milton, avec quelques fac-simile de ses manuscrits ; les *Specimens* etc. (Clarendon Press), où M. Skeat s'est spécialement proposé de reproduire les originaux, et dont la fidélité est garantie par le nom de l'éditeur ; l'édition partielle de Spenser (Clarendon Press) par M. Kitchin ; le fac-simile du Shakespeare de 1623 (Chatto et Wyndus) ; les éditions Arber, etc.

1° *Elisions.* — Le début du Paradis perdu (édition de 1671) nous présente *th'Aonian Mount, th'upright heart, th'Eternal Providence* (changé par un *erratum* en *Eternal Pr.*), *th'infernal Serpent*, *th'Omnipotent*, etc. Rappelons l'exemple du Comus déjà cité (exemple 3).

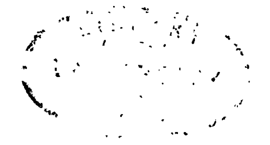
Plus on remonte, plus on rencontre fréquemment de ces élisions, principalement de *the* et *to*. Au 16[e] siècle on écrivait et on imprimait en prose même *thenvoy of his enemies* (Hall, chronique citée dans l'édition Clarendon Press de Richard III, p. IX.). Comparez les deux vers suivants :

11 He with his handes strave *to* unloose the knottes
Surrey, Æn. III, v. 278 (Skeat).
12 In hopes thereby the Goddesse wrath *tappease*
Ibid v. 295.

Il est inutile de remonter jusqu'à Chaucer qui offrirait des exemples nombreux. Il s'agit d'un archaïsme longtemps conservé dans la poésie avec bien d'autres.

2° *Contractions.* — On les retrouve au XVII[e] et au XVI[e] siècle aussi bien qu'au XVIII[e], quoique moins fréquemment.

13 Say first for HEAV'N hides nothing from thy view.
14 Had cast him out from *Heav'n* with all his host.
15 Warriers, the *Flowr* of *Heav'n*, once yours, now lost
(A rapprocher de ces exemples le suivant, où *Heavens* est dissyllabe :
16 On Heavens Azure and the torrid clime).
17 Instruct me for Thou *know'st* ; Thou from the first.
18 And *mad'st* it pregnant : What in me is dark.
19 High overarch't *imbowr* ; or scatterd sedge.
Par. Lost ed. 1667.
20 Then in a *flowry* valley set him down
Par. Regained ed. 1671.
21 How soon hath Time, the suttle thief of youth,
Stoln on his wing my three and twen*tith* year !
Sonnet. VII. ed. 1645.
22 They had ingag'd their *wandring* steps too far.
23 Was rife and perfet in my *list'ning* ear.



24 Of calling shapes and *beckning* shadows dire
25 Would send a *glistring* Guardian if need were
Comus, même éd.
26 Threats the forlorne and *wandring* passinger
Sonnet à Fairfax, manuscrit.

(Revoir l'exemple 5).

On remarquera que ces exemples sont recueillis dans des espaces courts de chaque ouvrage, les premiers vers du Paradis Perdu, du Comus, etc.

Passons à Spenser : on ajoutera à l'exemple n° 1 :

27 Sweet *slombring* deaw, the which to sleepe them biddes
Faëry Queen. I, I, 15. ed Kitchin.
28 To all that in the wide deep *wandring* are. I, II, 1.
29 And Una *wandring* in woods and forrests. I, II 9.
30 A dragon fierce *encountreth* in his flight. I, V, 8.
31 Their bellies *swolne* he saw with fulnesse burst, I, I, 26.

(A rapprocher de :

32 And eke with fatnesse *swollen* were his eyes. I, IV, 21.)
33 Except the Wolues that chase the *wandring* sheep
Shepherd's Cal. XI, 136. Skeat.

Cette églogue ne fournit, croyons-nous, que ce seul exemple de contraction et un seul exemple aussi de *contraction à faire :* His soul unbodied of a *burdenous* corpse (v. 165). La versification de Spenser est assez sévèrement dissyllabique : il emploie peu de mots contractés et peu de mots susceptibles de l'être.

Exemples d'autres auteurs du 16e siècle :

34 With *blustring* blastes had al ybared the treen
35 As on the which full *dayntlie* would he fare
Sackville, Mirrour for Magistrates, st. 1 et 38, Skeat.
36 For Baudkin, *broydrie*, cutworks, nor conceits v. 777.
37 With bringing home oyle graine and *savrie* salt v. 779.
38 These be my priests which pray for *evry* state v. 814.
39 These be my priests, the *seasning* of the earth 830.
Gascoigne, Steel Glas, Ed. Arber, collationnée avec Skeat.
40 With *thretning* chere thus slided through our town v. 303.
41 But they with gate direct to *Lacon* (1) ran v. 269.
42 They said, *Lacons* desertes had derely bought

(A rapprocher de

43 Whiles *Laocon*, that chosen was by lot. v. 255.)
Surrey, Æn. III. Skeat.

Des derniers poètes cités on peut répéter à plus forte raison ce que nous disions de Spenser : on trouve chez eux peu de contractions faites et peu de contractions à faire : on sait que l'horreur du pédantisme conduisait les poètes de ce temps à cette affectation d'éviter les polysyllabes comme

(1) Pour Laocoon. Les formes *thretning* et *swolne* sont des archaïsmes, plutôt que des contractions : mais les éditions modernes d'accord avec les métriciens nouveaux rétabliraient probablement les voyelles : *threatening*, *swollen*, etc.

sentant *l'écritoire* (*smelling of the Inkehorne*, Gascoigne. p. 35, ed. Arber) et de rechercher les monosyllabes : or ce sont les polysyllabes qui se prêtent aux contractions. Cela est surtout sensible quand on compare leur versification avec celle de Shakespeare ; de celle-ci nous ne donnerons que peu d'exemples, parce qu'elle est assez connue par le livre de M. Abbot : en voici quelques-uns relevés dans les premiers vers de Richard III selon l'in-folio de 1623, fac-simile réduit de Chatto et Wyndus :

44 His Maiesty *tendring* my persons safety
45 That you should be new *christned* in the Tower.
46 Either *Heav'n* with Lightning strike the *murth'rer* dead
48 I was provoked by her *sland'rous* tongue
49 At Chertsey *Monast'ry* this Noble King.

Citons encore ce vers de Ben Jonson, que nous croyons conforme au texte original,

50 That in the rearing would come *tottring* down.
Every Man in. I, II, 107 Ed. Wheatley.

Les poètes modernes ou contemporains eux-mêmes n'ont pas totalement renoncé au droit de marquer certaines contractions :

51 Turn'd *tow'rd* the sun then setting, while that staff.
52 Of many Beings, he had *wond'rous* skill.
Wordsworth, Excursion, Book (1).
53 *Froz'n* by sweet sleep, four of her damsels lay.
Tennyson, Pelleas and Ettarre (2).
54 Had *fall'n* in Lyonesse about their Lord.
The Passing of Arthur.
55 And here upon a yellow eyelid *fall'n.*
Lucretius.
56 And *ridd'n* away to die ? So feared the king,
Elaine.

Nous ne citons rien du XVIII[e] siècle, qui, on le reconnaît, marquait les contractions habituellement.

Voilà donc quatre siècles, du XVI[e] au XIX[e], pendant lesquels des contractions ou des élisions se rencontrent plus ou moins fréquemment. Ce fait ne saurait être négligé par notre époque, qui professe le respect des documents originaux. Lire, ou du moins scander *th'ideas*, *t'inclose*, là où Pope a imprimé ainsi (et par des motifs qu'il a lui-même expliqués), ce n'est pas défigurer ses vers, selon l'énergique expression de M. Witcomb, c'est se conformer à sa volonté : autrement on risque de substituer un rythme nouveau à celui que le poète a voulu. Partout l'altération des textes nous expose au même inconvénient. Cela peut s'appeler : *to read the old poets into new metre.*

Quoiqu'il en soit, M. Witcomb et M. Masson sont d'accord sur tous les points ; ils rétablissent les voyelles éliminées même dans les textes originaux ; ils admettent les pieds trisyllabiques sans condition de formation, en sorte que ces pieds peuvent être composés de trois syllabes quelconques.

(1) The Poetical Works of W. Wordsworth, Paris, Galignani.
(2) Edition Tauchnitz.

M. Masson seul fait, à l'égard de leur nombre, une restriction qui semble dictée surtout par un esprit de modération, et qui, d'ailleurs, n'est appliquée qu'à son poète. En résumé, les deux auteurs scandent en se réglant uniquement sur la prononciation actuelle (et il faut ajouter : sur l'orthographe moderne), sans distinction d'époques.

On ne saurait contester à cette doctrine une apparence de réalité et de simplicité. La prononciation, qui lui sert de base, est chose connue et pour ainsi dire tangible ; on se passe de la théorie des syllabes à éliminer, laquelle est assez compliquée, et peut même, au premier abord, paraître quelque peu hypothétique. Voilà, croyons-nous, ce qu'on peut dire en sa faveur.

Mais si la leçon est brève, il y a bien des choses qu'elle ne nous apprend pas. On aura remarqué certaines expressions de nos auteurs : *to mend the line* chez M. Masson, *irregularity* chez M. Witcomb. C'est là parler des pieds trisyllabiques comme d'une licence poétique : mais une licence se fait pardonner par la rareté qui est son premier mérite ; autrement on dira avec Pope, mais dans un tout autre sens : *that licence is a rule.* Or, les pieds trisyllabes de l'école nouvelle reviennent si fréquemment chez certains auteurs qu'ils font presque la règle en effet ; on les trouve deux fois, et jusqu'à trois fois, dans un vers. Comment ce fréquent retour d'un élément rythmique ternaire, tel qu'un anapeste, ne trouble-t-il pas le rythme binaire des iambes ? En d'autres termes, par quel principe d'équivalence un pied trisyllabe peut-il se substituer pour l'oreille à un pied disyllabe ? L'emploi abusif des noms de la métrique ancienne ne doit pas nous faire illusion ; une longue et deux brèves, un spondée et un dactyle véritables sont équivalents, parce que dans les deux cas la quantité, c'est-à-dire la durée, est égale : c'est le temps qui fait la mesure. Entre des syllabes atones et des syllabes accentuées, et même inégalement accentuées, quelle peut bien être la commune mesure ? et comment un faux iambe, composé d'une atone et d'un accent, peut-il être l'équivalent d'un faux anapeste qui est précisément un iambe avec une syllabe en plus ? Dire simplement que l'oreille l'accepte ainsi, c'est dire que l'oreille perçoit inconsciemment un certain rapport : tant que ce rapport n'aura pas été défini, la théorie demeurera incomplète.

Elle l'est encore en d'autres points. Altérer un texte authentique en y rétablissant des voyelles effacées par l'auteur, ce n'est par expliquer le motif qui les avait fait effacer. Par quelle illusion bizarre, qui s'est perpétuée pendant quatre siècles, tant de poètes ont-ils si souvent cru devoir marquer des contractions, si elles étaient en réalité inutiles à l'harmonie ? Cela serait d'autant plus singulier qu'ils n'ont pas agi sans règle. Les voyelles éliminées ne le sont pas au hasard : jamais une voyelle accentuée n'est effacée ; une voyelle atone ne l'est que dans des cas déterminés, et en très petit nombre. Le pied trisyllabique non plus ne se présente pas au hasard : en général, une de ses atones (celle que l'école traditionnelle ne compte pas) occupe dans le mot ou dans le vers une position particulière, de sorte qu'on peut ici encore formuler des règles simples et précises. Voilà deux faits qui passent inaperçus pour l'école nouvelle : il y en a un troisième, qui est le rapport des deux autres. Si l'on définit d'une part les cas où les poètes ont marqué des contractions, et d'autre part les cas où le pied trisyllabique se présente (selon l'école nouvelle), on voit que la seconde définition renferme la première ; en sorte que si, dans une édition moderne

qui ne porte aucune contraction, un partisan de la méthode traditionnelle effaçait toutes les voyelles qu'il juge surnuméraires, il se trouverait avoir effacé toutes celles que l'auteur a pu lui-même effacer dans l'édition originale.

En nous laissant croire que la composition des pieds trisyllabes est indifférente, l'école nouvelle expose à des mécomptes le lecteur des poètes et plus encore quiconque aspirerait à devenir leur imitateur. Imaginons le lecteur en face de vers comme les suivants, et qui ne sont pas sans analogues chez d'autres poètes :

56 Leodogran the king of Cameliard
Had a fair daugh*ter and none* other child;
And she was fair*est of all* flesh on earth,
Guinevere, and in her his one delight...
57 And flung myself down *on a bank* of heath...
58 For comfort af*ter their wage*-work is done...

Tennyson, *Coming of Arthur.*

On suppose, bien entendu, que notre lecteur scande mentalement et écoute dans son esprit la musique des vers. Comment saura-t-il que — *ter and none*, n'est pas un pied ? ni — *est of all*, ni *myself down ?* ni *on a bank ?* ni — *ter their wage ?* ni — *work is done ?* S'il a les principes de l'école nouvelle, il n'en sera averti qu'en arrivant à la fin du vers, quand il verra qu'en supposant ces pieds trisyllabiques le vers est trop court (1). Quant au poète apprenti, se réglant sur l'école nouvelle, il pourrait introduire dans ses vers iambiques des pieds tels que ceux que nous venons de supposer, et écrire, par exemple :

And flung — myself down — on a — soft bank — of heath.
For com — fort af — ter their hard — wage-work — is done.

Il n'aurait pas enfreint la règle posée par M. Masson, « *the pedantic expression of which is, that English Blank Verse admits a trisyllabic substitute for the Iambus in any place.* » Cependant les pieds trisyllabiques tels que *myself down*, — *ter their hard*, n'appartiennent pas à la poésie iambique, ou ne s'y rencontrent qu'exceptionnellement, à titre de licence, et les vers que nous venons de forger sont de forme très anormale.

Ainsi, la définition du vers héroïque, telle que nous la donne l'école nouvelle, comprend des formes étrangères à la pratique habituelle des maîtres. Mais on pourrait encore lui reprocher l'espèce d'indétermination dans laquelle elle laisse la figure du vers. Des cinq pieds, les uns ont deux syllabes (iambe, pyrrhique ou trochée), et les autres ont trois syllabes (dactyle, amphibraque, amphimacre, bacchius, antibacchius, tribraque) : cela fait au total *neuf* sortes de pieds, si même il n'y faut ajouter plusieurs espèces de péans, qui ont quatre syllabes, et qu'il serait parfois logique d'admettre (2). Mais du moins sommes-nous sûrs, lorsqu'un de ces pieds se

(1) Ce même reproche pourrait s'appliquer à l'autre théorie, comme on le verra, mais dans une mesure moindre.

(2) Par exemple, dans ce vers du Paradis Perdu (texte modernisé) :

Gambolled before them ; the unwieldy elephant.

On pourra dire que *before them* et *the unwield* — sont des pieds trisyllabes ; mais c'est là un expédient assez artificiel pour éviter de dire que *them the unwield* - est un pied de quatre syllabes ; en tout cas. la deuxième solution ne serait pas la moins logique.

présentera à nous, de le déterminer avec rigueur ? Nullement. L'accentuation n'est pas affaire de grammaire seulement, mais encore — surtout là où se trouvent des monosyllabes — affaire de diction, par conséquent d'impression personnelle, de sentiment. Aussi, comme le montre fort bien M. Masson, deux lecteurs, égaux par le savoir et le goût, ne scanderont pas toujours de la même manière. Que reste-t-il, dès lors, pour la définition du vers ? Cinq pieds de longueur inégale, dont l'équivalence ne repose sur aucun principe connu, et dont la détermination n'est pas certaine. Cela est bien vague.

En résumé, l'école nouvelle n'emprunte rien à l'histoire ni à la tradition; mais aussi elle néglige des faits qui ont leur importance. Sa méthode est simple, facile à expliquer et à comprendre, mais elle ne conduit pas à une définition complète, ni à des résultats précis. Peut-être, après tout, ces mots de méthode et de théorie s'appliquent-ils improprement à un système qui a pour règle unique la prononciation actuelle.

Il est vrai, d'autre part, que la prononciation n'est pas un élément négligeable dans la versification. C'est là ce que l'école nouvelle a eu le mérite de rappeler à ceux qui allaient jusqu'à modifier l'accentuation pour réduire les vers héroïques à une régularité trop purement théorique et artificielle : elle a contribué par là à nous rendre une idée plus vraie du rythme, ainsi que nous le verrons par la suite. Il s'agit pour le moment d'examiner l'autre théorie, celle de l'école que nous appelons traditionnelle.

II

Le système de la versification nous vient du passé ; on ne saurait donc s'en faire une idée exacte si l'on néglige certains faits d'ordre historique : ainsi raisonne l'école historique ou traditionnelle. Elle voit, comme l'école nouvelle, que les poètes paraissent fréquemment avoir groupé ensemble trois syllabes comme pour un pied ; mais une observation moins superficielle lui fait découvrir que ces pieds trisyllabes se produisent dans des conditions déterminées ; que sur les trois syllabes l'une, une atone, est caractérisée par une position particulière, soit dans le vers, soit dans le mot. Elle élimine dans le premier cas une atone surnuméraire en fin de vers ou d'hémistiche (Abbot. § 454 — Skeat, *Chaucer*, *Clarendon Press*, *introduction*), et dans le second une voyelle contractée ou élidée, et ramène ainsi le pied à deux syllabes. Elle tend donc à considérer le vers héroïque comme *syllabique*, c'est-à-dire caractérisé à la fois par la numération des syllabes et la disposition des accents ; et sa théorie, que l'école nouvelle regarde comme une pure invention de grammairiens, lui parait reproduire simplement l'opinion qui a prévalu sans conteste avant notre époque ; elle en explique les difficultés apparentes par des changements survenus dans la prononciation et le goût : et nous ajouterons qu'elle pourrait l'appuyer sur des considérations tirées de la philologie et des origines de la versification anglaise.

D'abord, si le pied est réduit à deux syllabes d'une manière générale, le vers, par une conséquence nécessaire, aura généralement dix syllabes. Or, avant notre temps, on définissait ainsi le vers héroïque. Parmi les textes anciens dont M. Arber nous a donné de si utiles réimpressions, nous trouvons plusieurs traités de versification élémentaires par des auteurs du XVIe siècle, le siècle où le vers héroïque a pris sa place dans la poésie, et nous les voyons d'accord sur ce point.

W. Webbe, analysant les différentes sortes de vers employés dans le *Shepherd's Calendar* dit : « *the first of them is of tenne sillables, or » rather five feet in one verse, thus,* »

« A Shepheards boy no better doo him call... »
(*A discourse of English Poesie*, 1586, p. 59).

L'exemple est bien un vers héroïque, et les autres sortes de vers sont définis également par l'auteur d'après le nombre de leurs syllabes.

Gascoigne dit : « *We use none other order but a foote of two sillabes... » And surely I can lament that there is none other foot used but one... » In a verse of tenne (sillabes) it (the pause) will be best placed at the » end of the first foure sillables.* (*Notes of instruccion in English verse* » 1575, pp. 34, 38).

Le jeune roi Jacques VI (qui n'en mérite que plus l'attention s'il répète la leçon de ses maîtres) compte par syllabes qu'il nomme pieds (*Reulis and Cautelis... in Scottis Poesie*, 1585, p. 59).

Puttenham, l'auteur présumé de *the Arte of English Poesie* (1589), est encore plus explicite que les précédents : *This quantitie with them (the » Latines) consisteth in the number of ther fecte ; and with us in the » number of sillables which are comprehended in every verse, not re- » garding his feete* (p. 81)... *The meeter of tenne sillables is very stately » and heroicall... thus,*

« I serve at ease, and governe all with woe (p. 86), »

La tradition du vers décasyllabe s'est maintenue aux deux siècles suivants, car au XVIII[e] Lord Kames disait du vers héroïque anglais : » *every line consists of ten sillables.* » (*Elements criticism*, London 1788, vol. 2. p. 119).

Ni au XVIII[e] siècle ni au XVI[e] ces auteurs n'ont pu croire, en dépit de l'arithmétique, que tous les vers héroïques présentaient uniformément dix syllabes *pour les yeux* : il faut donc admettre que certaines syllabes n'étaient pas comptées ; lesquelles ? Ce sont d'abord les syllabes contractées. Deux ou trois passages de Puttenham nous donnent à ce sujet des indications. Cet auteur explique brièvement mais clairement que certains mots peuvent être allongés ou contractés pour le vers, et il donne comme exemples de contraction *poorety*, *souraigne* substitués à *pouerty*, *soueraigne* (1) : voilà pour les contractions écrites. Quant aux contractions non écrites, que le lecteur est censé faire dans sa prononciation, Puttenham est moins explicite, mais les passages suivants permettront de tirer des conclusions. Dans ce petit vers « *Loue it is maruelous thing* » (p. 85) il compte sept syllabes seulement : c'est apparemment que *maruelous* n'en faisait que deux. Un passage plus significatif vient à propos de l'alexandrin :

« Salomon, Davids sonne, king of Jerusalem.

» *This verse is very good Alexandrine, but perchance would have » sounded more musically, if the first word had bene a dissillable, or two » monosillables and no a trisillables having this sharpe accent vppon » the Antepenultima as it hath, by which occasion it runnes like a » Dactyll, and carries the two later sillables away so speedily at it seemes*

---

(1) Arte of Poesie, Ed. Arber. p. 173.

» *but one foote in our vulgar measure* (il a défini le pied : deux syllabes)
» *and by that meanes makes the verse seeme but of eleven sillables.*»

Ainsi *Salomon* est employé comme un trisyllabe par l'auteur du vers cité ; notre critique, sans l'en blâmer absolument, constate que ce mot est naturellement prononcé de telle sorte que l'on croit entendre un dissyllabe ; la faculté d'employer le mot de l'une ou l'autre manière exprime précisément la théorie des contractions facultatives telle que l'école traditionnelle l'admet.

D'autre part ces mots de longueur équivoque devaient laisser le lecteur hésitant jusqu'à la fin du vers sur le nombre de syllabes qu'il convenait de leur attribuer. Toute incertitude à cet égard lui était épargnée quand le poète prenait soin d'effacer la voyelle qui ne comptait pas ; cette faculté était accordée, Puttenham le dit, et les poëtes anciens en usaient de temps en temps, peut-être dans les cas qu'ils jugeaint particulièrement embarrassants. Au XVIII[e] siècle on en vint à remplacer régulièremet par une apostrophe la voyelle éliminée (*advent'rous*, *nat'ral*, *chanc'lor*, etc.). Cet usage même impliquait la persistance de la faculté de contracter.

M. Abbot a étudié en détail (Shakspearian Grammar §§ 462-473) les contractions poétiques. Les pages où il explique que la voyelle effacée en théorie, fût-elle naturellement très sonore, comme *a* ou *o*, s'affaiblit de fait en un son sourd et vague assez difficile à percevoir dans une diction rapide ; que cette diction rapide, qui peut nous paraître aujourd'hui prosaïque et négligée, n'a pas dû autrefois impressionner l'oreille et le goût de la même façon — ces pages peuvent passer pour le développement des passages de Puttenham que nous avons cités. Mais il nous semble que M. Abbot eût pu rattacher avantageusement sa théorie à un principe général de la phonétique. Que l'on examine les exemples empruntés par cet auteur à Shakespeare, les milliers d'autres qu'on peut tirer de partout, comme aussi les contractions écrites dans les textes, on verra que la voyelle atone éliminée est celle de la syllabe contiguë à la syllabe tonique. Or, on peut observer d'une manière générale que l'accent tonique réduit la syllabe contiguë au minimum d'intensité ; cette atone-là est plus atone que les autres. L'action de ce principe en anglais se montre dans ce qu'on nomme l'accent secondaire des polysyllabes, qui suppose des degrés d'*atonie* (si le mot est permis en grammaire), et aussi dans les contractions qui ont donné leur forme actuelle à une foule de mots, tant du fonds germanique que du fonds roman.

Ainsi des dissyllabes suivants :

captain	de capitaine	remnant	de remenant
marshal	— marischal	utmost	— uttemost (3 syllabes)
nurture	— noriture	hindmost	— hindemost (3 syllabes)
damsel	— damizel	morning	— morwening
chapter	— chapître	parlous	— perilous, etc.

Monosyllabes :

own	de owen
fowl	— fowel
punch	— punish
nurse	— norise, etc.

Dans les suivants, la voyelle ou syllabe atone qui a disparu précède la tonique :

crown	de coroune
spend	— dispend
sport	— disport
stay	— estay
sturdy	— estourdy
prentice	— apprentise
lone	— alone, etc. (1).

Dans tous ces mots, la voyelle contiguë à la syllabe tonique s'est affaiblie dans la prononciation jusqu'à disparaître, et l'orthographe moderne a consacré cette prononciation contracte. D'autres mots, *business*, *colonel (coronel)*, nous montrent une transformation semblable arrêtée pour ainsi dire au passage par la fixation définitive de l'orthographe, dissyllabes dans la prononciation, trisyllabes dans l'écriture ; tandis que *venison* hésite entre les deux. Des transformations semblables *(ridic'lous, partic'lar, na'tral)* continuent à s'opérer dans le langage populaire, qui en tout pays conserve souvent ce qui fut le fin usage d'autrefois ; le titre d'un roman récent pouvait nous apprendre que le mot *forecastle* a passé dans la bouche des matelots à la prononciation contracte *fo'k's'le*. Même en dehors du peuple illettré, l'on entend souvent dans le parler courant et rapide des prononciations écourtées telles que *It'ly*, *diff'rent, bos'm,* etc. Toutes ces contraclions, permanentes ou accidentelles, obéissent à la loi générale énoncée, qui doit agir en effet avec une force particulière dans une langue où l'accent a, comme en anglais, une intensité très grande. La théorie des contractions poétiques, qui sont des applications de la même loi, s'appuie donc assez fortement sur des analogies fournies par la langue.

Il y a une chose dont on demanderait volontiers l'explication. Etant donné que la syllabe contiguë à la tonique peut ou, plus exactement, a pu s'atténuer à volonté dans la prononciation des vers, si pourtant elle n'est pas absolument omise, comment cesse-t-elle de compter? Il y a, ce semble, des raisons d'admettre que la syllabe tonique se joignant à l'atone contiguë atténuée ou assourdie, les deux peuvent donner à l'oreille l'impression d'une syllabe unique et contracte. Voilà comment la distinction entre un monosyllabe et un dissyllabe est parfois délicate en anglais et moins réelle que de convention. Dans des monosyllabes tels que *fire, pierce*, *hour*, etc., l'oreille perçoit assez distinctement deux syllabes (2), il en est de même de *chasm* et de la désinence *ism* ou *asm* d'une foule de mots. Notre monosyllabe *fleur* a donné à l'anglais les doublets *flour* et *flower* : le premier est monosyllabe, le second, dissyllabe, et cependant les deux se prononcent réellement en deux syllabes, et sont parfois malaisément distingués par l'oreille. Même les voyelles longues du son *alphabétique*, notamment *a* et

---

(1). On peut citer d'autres arguments. — Pourquoi par exemple *difficulty* échappe-t-il à la règle si générale qui place l'accent des mots en *ty* sur l'antépénultième, sinon parce que la prononciation se rapproche sensiblement d'un trisyllabe *diff'culty* ? etc.

(1) On sait que ces mots ont en effet compté quelquefois pour deux syllabes en vers. Comparez la prononciation de *warrior* (deux syllabes) et *carrier* (trois syllabes), etc.

i rendent un son composé de deux sons distincts par l'intonation aussi bien que par l'articulation, le premier ayant l'accent. On conçoit donc qu'un mot tel que *heaven*, *fallen*, *reason*, lorsque la deuxième syllabe est assourdie, ressemble autant à un monosyllabe que certains mots réputés tels, *chasm*, *fire*, etc.

Au reste, quoi qu'on puisse penser de cette explication, il n'en paraît pas moins acquis que les contractions ont eu leur place dans le système de la versification tel qu'on l'a entendu jusqu'à des temps assez récents. On trouve maintenant que la prononciation contracte gâte la belle poésie, et cela s'explique aisément par une association d'idées : elle est aujourd'hui le propre des gens illettrés ou de gens qui parlent avec négligence ; mais il faut croire qu'autrefois cette prononciation ne communiquait pas au langage le caractère prosaïque, familier, même trivial ; ou bien l'union d'une élocution familière avec la poésie même la plus élevée, était tolérée par le goût, consacrée par l'usage.

III

La théorie qui assigne au vers héroïque dix syllabes comptées suppose, outre les contractions poétiques, l'élimination de syllabes atones à de certaines places du vers, et l'élision de certaines voyelles atones déterminées par leur position. Ce sont là des moyens de versification qui sembleraient devoir se justifier, s'ils peuvent l'être, par l'origine même du vers héroïque. Or sur cette question d'origine on est muet, ou peu s'en faut. Les traités de prosodie ne manquent guère de mentionner les allitérations ternaires des poèmes anglo-saxons, comme si elles avaient contribué pour quelque chose d'essentiel au rythme des vers anglais, tandis qu'elles ne paraissent pas avoir laissé en réalité d'autre trace qu'un goût pour l'allitération employée comme ornement. On nous dit que la rime a passé en Angleterre à la suite de la conquête et sous l'influence française ; plus particulièrement les systèmes de rimes employés par Chaucer ont été référés à l'imitation de son contemporain Guillaume de Machault : cette constatation a été faite, par M. Skeat pour les distiques ou couplets à rimes plates, et, longtemps auparavant, en France, par M. Sandras pour la stance de sept vers sur trois rimes. Cet emprunt direct constaté d'une manière certaine nous dispose à demander si l'influence française s'est bornée aux rimes ; si Chaucer ne s'est approprié aucun autre élément de la versification française, et si son vers héroïque n'a pas été, comme l'alexandrin, imité d'un type français. Le peu de goût que les Anglais professent pour l'étude des influences étrangères ne nous empêchera pas de prendre intérêt à cette question, et nous allons essayer une comparaison sommaire du vers héroïque avec notre vers décasyllabe qui porta si longtemps chez nous ce même nom (1).

Notre système de versification française, comme on le sait, repose sur la numération des syllabes et sur la place des accents toniques. Notre vers héroïque ancien, celui de nos plus vieux poèmes, est le vers décasyllabe

(1) Cette question a été soulevée incidemment chez nous dans les concours de l'agrégation, et depuis, nous avons appris par la *Revue* qu'elle avait été traitée dans la conférence d'une Faculté des lettres.

avec deux accents obligatoires, l'un sur la 10e syllabe comptée, l'autre sur la 4e, qui est suivie de la césure (1).

La numération des syllabes était affectée par l'exclusion de certaines syllabes surnuméraires et par les élisions.

Il est inutile d'insister sur la syllabe surnuméraire en *e* à la fin de nos vers à rimes ou assonances féminines. Notons seulement qu'entre cette syllabe et l'atone surnuméraire à la fin d'un vers hypermétrique anglais l'analogie est assez grande pour que les Anglais eux-mêmes aient approprié à leurs vers les noms distinctifs de *rimes masculines* et *rimes féminines,* qui ne sont justifiés par rien dans leur langue, et qui s'expliquent seulement par un rapprochement avec la nôtre ou par un lien historique (2). Pour voir clairement en quoi cette analogie consiste, il suffit de se rappeler que nos syllabes finales en *e* (regar*de*, regar*des,* regar*dent*), n'étaient pas muettes autrefois, et c'est pour cela que dans le corps du vers elles comptaient et comptent encore ; c'étaient des finales atones simplement, les seules que notre langue admît, et l'*e* y représentait une voyelle primitive quelconque affaiblie par l'absence de l'accent tonique. La syllabe surnuméraire à la fin d'un vers hypermétrique anglais, de même que les syllabes françaises dont il s'agit, est atone, suit une syllabe accentuée et termine un mot, ou, ce qui est une condition équivalente, elle est enclitique (3). Il y a donc analogie exacte entre les deux langues quant à

---

(1) Voir dans l'édition de la *Chanson de Roland*, par M. Léon Gautier, l'article *Rythmique*, p. 438.

(2) La syllabe surnuméraire à la fin d'un vers blanc hypermétrique ne diffère en rien de la syllabe surnuméraire dans une rime féminine. Le vers blanc a été dérivé, à l'origine, du vers rimé par la simple suppression de la rime.

(3) Nous maintenons le mot *enclitique*, bien que M. Abbott, avec lequel pourtant il est prudent de se mettre le moins souvent possible en désaccord, ait dit (§ 455) : *The extra syllable is very rarely a monosyllable... The reason is obvious. Since in English we have no enclitics, the least emphatic monosyllables will be generally prepositions and conjunctions. These carry the attention* forward, *instead of* backward, *and are therefore inconsistent with a pause* » Il nous semble que M. Abbott oublie les pronoms régimes qui paraissent tout aussi enclitiques que *ce* dans *est-ce* : il y aurait encore les prépositions précédées de leur régime (*His spear... he walked with).* M. Abbott ajoute que c'est seulement dans Henri VIII que l'on trouve fréquemment un monosyllabe pour syllabe surnuméraire : cependant nous relevons les exemples suivants dans le premier acte d'Othello seulement :

Are at the duke's already ; you have been hotly call'd *for*
I therefore apprehend and do attach *thee*
And bade me if I had a friend that loved *her*.
My life and education both do learn *me*.
The rites for which I love him are bereft *me*,
That thinks men honest that but seem to be *so*.
For daws to peck *at* : I am not what I seem,

la nature de cette syllabe surnuméraire et quant à sa position (1).
Notre ancienne versification, comme on sait, admettait également une césure féminine, une atone surnuméraire à la césure, c'est-à-dire, dans les décasyllabes, après la quatrième syllabe comptée (et accentuée).

59 Dis blanches mu*les* fit amener Marsilies
60 Là ù cist fu*rent*, des altres i out bien.
Chanson de Roland.
61 L'eau ont laissé*e* de la fontaine vive.
Marot.
62 Et de Neptun' le courroux lui conta.
Ronsard. (2)

Le vers héroïque anglais connaît aussi une atone surnuméraire dans le corps du vers : « *The introduction of an extra syllable at the place of the cæsura... is a common habit of English verse.* (Skeat, Chaucer, Clar. Press. p. *lxii.*) » Voici des exemples :

63 Who so me lou*eth* ; ther is namore to seye.
64 Out of his dor*es* anon he hath him dyght.
65 But he that nought *hath*, ne coveyteth nought to have.
66 Nay ! by my fader soulë that shal he nat.
67 To Medes and to Perses yi*uen*, quod he.
68 Into misér*ie* and endeth wrecchedly.
Chaucer.
69 Gamboll'd before *them* ; th' unwieldy elephant.
Milton.

(Voir aussi dans nos citations précédentes, page 3, les exemples *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *l*, tirés de Milton par M. Masson.)

70 (?) With half a harv*est*. It pleased Heaven to add
71 In thunder down the mount*ains* : with all your might.
Wordsworth, Excursion.
72 The rocks are clov*en*, and through the purple night.
Shelley, Prometheus.
73 And make him merr*y*, when I come home again

That Rhodes is dressd *in* : if we make thought of this.
To bring me to *him* ? 'Tis true most worthy signior.
He wrought upon *her*. To vouch this is no proof.
I humbly b'seech *you*, proceed to the affairs of state.

(1) On connaît les exemples de *deux* syllabes atones surnuméraires dans Shakespeare :

Untainted unexamined, free at liberty (Richard III)

Ce sont des cas de contraction, *liberty* compte ici pour deux syllabes, la 2e étant surnuméraire.

(2) La césure a autorisé aussi une syllabe surnuméraire dans l'alexandrin : Ronsard dit que les abeilles

A petit branle d'ais*les* amassent, mesnagères...

74 Thro' all his fu*ture* ; but now hastily caught.
Tennyson, Enoch Arden.
75 My curse, my ne*phew* — I will not let his name.
76 All shall be ir*on* ; he loosed a mighty purse.
77 And sickly no*thing* ; suddenly seized on her.
Tennyson, Enid.
78 Not violat*ing* the bond of like to like.
79 Hence will I and I charge *you*, follow me not.
Tennyson, Elaine.

Cette syllabe surnuméraire est une finale atone (ou une enclitique) qui suit un accent ; elle est donc semblable par sa nature à la syllabe surnuméraire française : on peut se dispenser de répéter une comparaison déjà faite. Les auteurs qui l'ont reconnue déclarent qu'elle se rencontre devant une pause. Si l'on considère la pause du vers anglais, quoique mobile, comme répondant à la césure française, quoique fixe, sans s'arrêter à la différence, on reconnaîtra encore ici l'analogie. M. Abbot fait d'ailleurs à propos de Shakespeare une observation qu'on peut généraliser sans difficulté, à savoir que la syllabe surnuméraire se rencontre le plus fréquemment après le 2e pied, c'est à dire après la 4e syllabe comptée : c'est précisément la place de notre césure et cette observation rend d'autant plus sensible l'analogie constatée.

IV

Nous ne nous dissimulons pas que, par le motif déjà indiqué, l'assimilation entre la pause anglaise et notre césure n'est pas jusqu'ici rigoureuse. Une comparaison attentive de ces deux termes n'est pas étrangère à notre sujet.

Il faut d'abord se représenter avec précision ce que sont cette pause et cette césure. La césure en français (et ici il n'est pas besoin de se renfermer dans la versification ancienne, ni dans les vers de dix syllabes), la césure est définie par Littré un *repos marqué* ; et Boileau veut que *le sens, coupant les mots, suspende l'hémistiche, en marque le repos*. Cependant cette théorie en quelque sorte officielle de la césure est-elle d'accord avec la pratique constante des poètes, c'est à dire des poètes classiques à commencer par Boileau lui-même ? Sans doute le plus souvent on rencontre à l'hémistiche un repos du sens, une pause en un mot ; considérons cependant les vers suivants (nous soulignons la syllabe finale du premier hémistiche) :

80 Oui, Lamoignon, je *fuis* les chagrins de la ville,
81 Et contre eux la cam*pagne* est mon unique asile.
Boileau.
82 Je viens, selon l'u*sage* antique et solennel.
Athalie, 2.
83 Il dit, et moi, de *joie* et d'horreur pénétrée,
84 Je cours. De ce pa*lais* j'ai su trouver l'entrée (v. 23)
85 Je vins. Mais je ca*chai* mon nom et mon pays (v. 54)
86 Sion, jusques au *ciel* élevée autrefois (v. 135)
87 Lisez, lisez l'ar*rêt* détestable, cruel (v. 163)
88 Cieux ! éclairerez-*vous* cet horrible carnage ? (177)
89 Cependant, des mor*tels* aveuglement fatal !
90 Vous voyez l'uni*vers* prosterné devant vous.
91 Qu'on me laisse, et qu'A*saph* seul demeure avec moi. (528)

92 L'autre, pour se pa*rer* de superbes atours (61)
Esther.
93 Prends cette lettre. *Cours* au-devant de la reine
94 L'hymen vous lie en*core* aux Dieux dont vous sortez.
Iphigénie.
95 Li reis Mar*silies* la tient, ki Deu non aimet.
Chanson de Roland, v. 7.
96 Et le cri de mon peu*ple* est monté jusqu'à lui.
97 Le fier Assué*rus* couronne sa captive,
98 Et le Persan su*perbe* est aux pieds d'une juive.
99 Le ciel a-t-il con*duit* ce grand événement ?
Esther, 22, 27, 28, 20.

On ne considérera sans doute pas ces vers comme entachés d'irrégularité. Cependant il ne nous paraît pas que dans aucun d'eux il y ait un repos logique à la césure. Le lecteur pourrait-il, sans faire violence au sens et sans commettre une faute de diction, marquer dans ces vers un repos là où il n'en marquerait pas en prose, entre le verbe et son sujet (81, 95, 96, 97, 98) entre le verbe et son régime direct (80, 85, 88, 99) ou indirect, (92, 93, 94) ; entre un nom ou un participe et son complément (84, 86, 89) ; entre un substantif et son épithète (82, 87, 90, 91) ; entre les deux compléments d'un même adjectif (83) ? Un repos, même léger, à la césure changerait parfois le sens ou paraîtrait le changer, par exemple dans 82 et 90 rapporterait au sujet *antique* et *prosterné*. L'exemple 95 montre que ces remarques s'appliquent même à l'ancienne poésie faite pour être chantée ; la césure est suffisante et autorise même l'atone surnuméraire, mais elle vient entre le verbe et son sujet et ne saurait admettre une pause.

En quoi donc l'obligation de la césure consiste-t elle à proprement parler ? A considérer nos exemples et les vers analogues qu'on pourrait citer en nombre infini, on remarque que l'hémistiche, s'il n'est pas toujours suivi d'un repos logique, et si par conséquent il ne finit pas toujours avec une division de la pensée, finit du moins avec un mot, et ce mot est un terme essentiel. La conséquence de cela (et du système de l'accentuation française) c'est que la dernière syllabe comptée est une syllabe accentuée ; à cette condition, paraît-il, la césure est suffisante, même sans pause. (Voir notamment l'exemple 91). (1) L'obligation de la césure ne serait donc qu'un autre nom pour l'obligation de l'accent, et elle résulte pour nous de notre système d'accentuation.

Sans doute l'hémistiche est le plus souvent suivi d'une pause ; la conséquence, c'est que l'on a facilement attaché à la césure l'idée d'un repos dû sens ; la cause c'est, à ce qu'il nous semble, que le versificateur attentif à

(1) Cela est rigoureusement vrai dans la versification ancienne où un hémistiche à désinence féminine (*oui, je viens dans son temple...*) n'est pas nécessairement suivi d'une voyelle devant laquelle l'*e* final puisse s'élider. — L'omission d'une pause après la césure est d'autant moins sensible que le dernier mot de l'hémistiche est plus important pour la pensée et que sa tonique se détache au milieu d'atones ; l'exemple de Boileau (80, 81) est remarquable sous ce rapport. Au contraire dans l'exemple 91 la syllabe accentuée *seul*, suivant immédiatement la syllabe accentuée de *Azaph*, rend plus sensible l'absence de pause.

borner par un mot et par un accent son hémistiche, est entraîné à faire coïncider celui-ci avec une division de la pensée, en d'autres termes à le faire suivre d'un repos ; s'il cédait trop à cette tentation, il mettrait dans ses vers une monotonie qui est en effet sensible chez certains poètes de second ordre ; mais les maîtres savent se soustraire à l'entraînement et varier les coupes en déplaçant la pause à propos : nos exemples (80, 95) présentent un repos marqué ailleurs qu'à l'hémistiche ; on remarquera même que dans ces cas la césure résiste d'autant plus fortement à ce que le lecteur l'accompagne d'un repos.

Il semble d'après cela qu'on peut, sans subtilité, distinguer entre la *césure* proprement dite et une *pause*. La première est réalisée quand l'hémistiche finit avec un mot et un accent. La *pause* serait un repos commandé par le sens, tel que le lecteur serait obligé de l'observer même si la phrase était prose. La césure est une nécessité prosodique en français, cela résulte de notre système d'accentuation : elle est donc obligatoire et fixe : si elle était absente, le vers (pris isolément) ne différerait pas d'une ligne de prose. La pause peut se rencontrer avec la césure, et c'est le cas le plus fréquent ; elle peut être placée ailleurs, même après une atone comptée dans le vers (ex. 92). Il peut n'y avoir aucune pause (ex. 96, 99) ; il peut y avoir deux pauses dans le vers, et toutes deux ailleurs qu'à la césure (voir notre exemple 87) ; il peut y en avoir plus de deux. En un mot la pause est libre, et elle se rattache proprement, non à la prosodie, mais à ce qu'on peut appeler le style de la versification.

Revenons à l'anglais et conservons la distinction déjà faite entre la *pause*, qui sera toujours un repos logique du sens, et la *césure* réalisée aux mêmes conditions qu'en français, c'est-à-dire si la 4e syllabe comptée est accentuée et finit un mot. Pour la clarté nous prendrons quelques exemples :

100 Beautiful bird ! thou voyagest to thine home
101 Where thy sweet mate will twine her downy neck
With thine. Shelley.
102 She went the day, that Enoch mentioned, came,
103 Borrow'd a glass, but all in vain : perhaps
104 She could not fix the glass to suit her eye :
105 Perhaps her eye was dim, hand tremulons ;
106 She saw him not ; and while he stood on deck
107 Waving, the moment and the vessel past.
Enoch Arden.
108 That led th'embattled Seraphim to war
109 Th'infernal serpent ; he it was whose guile.
Milton.

Les vers 107, 108, 109 n'ont pas la césure ; 108 n'a pas non plus de pause ; 107 et 109 ont une pause. Les autres vers ont la césure ; 101, 104, 105 n'y ont pas de pause ; 100, 102, 103, 106 ont une pause à la césure : 106, 104 ont la césure et n'ont pas de pause.

Nos exemples montrent que des vers anglais peuvent nous offrir l'image de notre césure ; mais ici, à la différence du français, cette coupe est librement choisie, non imposée par le système de l'accentuation : on peut porter l'accent sur la 4e syllabe ou sur toute autre sans faire de cette syllabe la dernière d'un mot ; ainsi ce que nous nommons césure n'est

pas essentiel à la versification anglaise, et nous constatons qu'on peut s'en dispenser (ex. 107, 108, 109).

Quant à la pause, elle est, comme chez nous et pour les mêmes raisons, un élément important de la musique des vers. La déclarer obligatoire et lui assigner une place fixe, ce serait décréter la monotonie ; l'enfermer dans des limites étroites, c'est rechercher la régularité avant tout ; si la variété importe à l'harmonie poétique, il faut que la pause soit libre; les préférences ont pu hésiter, selon les époques, les talents et les genres, entre la pause variée et la pause plus ou moins régulière ; mais en principe, la pause, comme en français, relève, non de la prosodie, mais du style.

S'il y a quelque justesse dans ces appréciations, on ne voit pas qu'en anglais, la pause, ni encore moins la césure, doivent ni puissent faire l'objet d'une règle dans la versification. Cette opinion, à laquelle nous sommes arrivés en considérant la nature de la pause et de la césure, est d'accord avec la conclusion où des critiques de ce temps-ci ont été conduits par une autre voie, par l'étude comparée des poètes anglais. (1)

Est-ce à dire que les Anglais n'aient jamais pratiqué une *cæsura* ou *pause* obligatoire et fixe, et qu'ils n'ont jamais admis, entre la césure et une pause, une confusion que leur accentuation ne favorisait pas comme la nôtre ? Au contraire, et le fait est bien connu, jusque vers la dernière décade du XVI[e] siècle, ce qu'on nomme *pause* ou *cæsura*, ou même *comma*, est de règle; les vieux traités de versification prescrivent le partage du vers en hémistiches de 4 et de 6 à la française (2) et ce précepte consacre la pratique des poètes, qui en effet mettent habituellement après la 4[e] syllabe

(1) Dans cette question, autrefois assez débattue, de la pause obligatoire ou libre, nous attachons un prix particulier à l'opinion d'un juge aussi délicat que M. Witcomb :

« Lord Kames has written at some length on what is called the cæsura, » or pause, in English verse. His critical observations on the passages » quoted by him from the English poets are ingenious and interesting, and » will amply repay the student for an attentive perusal; but they do not » give very satisfactory proof that the cæsura necessarily exists in » English verse... In iambic verses of five feet there is no metrical pause, » that is, no pause without which the verse would not be verse. The poet » is at liberty to introduce what pause or pauses he pleases, and where » he pleases. » C. Witcomb, *On the structure of English verse,* pp. 69, 71.

Ceci s'applique à ce que nous appelons pause comme à ce que nous appelons césure.

(2) The pause in the carlier writers almost invariably follows the » fourth syllable. » Tancock, introd. to Marlowe's Edward II (Clarendon Press), page VI. — « In a verse of tenne (sillables), it (the pause) will be » best placed at the ende of the first foure sillables. » Gascoigne, *Notes of instruccion* etc. Ed. Arber p. 38.— « The meeter of tenne sillables must » have his *Cesura* fall upon the fourth sillable. » Puttenham, *Arte of Poesie.* Ed. Arber p. 86. — « If there be no cesure at all and the verse long, » the lesse is the makers skill and hearers delight. Therefore in a verse » of twelve sillables the cesure ought to fall right vpon the sixth syllable... » in a verse of ten vpon the fourth leaving sixe to follow. » *Ibid.* p. 88.

comptée soit une pause, soit une simple césure pour en tenir lieu. L'équivalence de la césure à une pause, la recherche habituelle et volontaire d'une coupe essentielle à la versification française, et si peu essentielle à l'anglaise qu'on regarde comme un progrès de s'en être affranchi, ce sont là deux points de rapprochement entre les deux poésies. Cette ressemblance, comme d'autres, s'expliquerait facilement dans l'hypothèse d'une influence française, d'autant plus qu'il s'agit d'époques voisines encore de l'imitation initiale, s'il y a eu imitation ; ilest plus malaisé, peut-être, de croire à une rencontre fortuite.

Voici quelques exemples tirés des poètes anciens, qui montrent des séries de vers coupés après la 4e syllabe tantôt par une pause, tantôt par une simple césure :

108 Grisild quod he, as it were in his pley,
How liketh thee my wyf and hir beautee ?
Ryght wel, quod she, my lord ; for, in good fey,
A fairer sey I neuer non than she.
I prey to god yiue her prosperitee ;
And so hope I that he wol to yow sende
Plesance ynough un-to your lyues ende
Chaucer.

109 If that thou live, god yiue thee good chaunce,
And in vertu sende thee continuaunce !
For of thy speche I have greet deyntee.
I have a sone, and by the Trinitee,
I haddë leu(er) than twenty pound worth lond,
Though it right now were fallen in myne hond,
He were a man of swich discrecioun
As that ye ben ! fy on possessioun
But-if a man be vertuous with-al.
Chaucer (*Ed. Skeat*).

110 After soper, whan they her tyme sye,
They toke her leve, and home they wold algate ;
And he answerd and seide hem sikerly,
This nyght shull*e* ye not passe out at this yate,
Your hous is ferre, and it is derk and late ;
Speke it not, for it shall*e* not betide.
And so all*e* nyght he made hem to abide.
Occleve (*Skeat's specimens*, st. 604).

111 O besy goste, ay flikering to and fro,
That neu*er* art In quiet nor In rest
Till thou cum to that place *that* thou cam fro,
Quhich is thy first and verray prop*er* nest ;
From day to day so sore here artow drest,
That w*ith* thy flesche ay walking art In trouble.
And sleping eke ; of pyne so has thou double.
James I of Scotl. (*Skeat's sp.* st. 173).

112 Wpon a day to dunde (Dundee) he was send ;
Off cruelness full litill thai him kend.
The constable, a felloun man of wer,
That to the Scottis did full mekill der,

Selbye he hecht, dispitfull and owtrage.
A sone he had, ner twenty yer of age ;
Into the toun he vsyt everilk day ;
Thre men or four thar went with him to play, etc.
Henry the Minstrel, (*Skeat's sp.* v. 203).

113 Scho ordand eik that every bird and beist
Befoir hir hienes suld a*n*none compeir,
And every flour of vertew, most and leist,
And every herb be feild, fer and neir,
As they had wont in may, fro yeir to yeir
To hir their makar to mak obediens,
Full law incly*n*(na*n*d) *with* all dew reuerens
William Dunbar, (*Skeat's sp.* st. 11).

114 By the calme seas come fletyng adders twaine,
Which plied towardes the shore (I lothe to tell)
With rered brest lift up aboue the seas ;
Whoes bloody crestes aloft the waues were seen ;
The hinder parte swa*m*me hidden in the flood ;
Their grisly backes were linked manifold, etc.
Surrey, Æn. II (*Skeat's spec.*).

115 My mothers maides, when they do sowe and spinne,
They sing a song made of the feldishe mouse
That, forbicause her liuelode (1) was but thinne,
Would nedes go se her townish sisters house ;
She thought her-selfe endured to greuous payne,
The stormy blastes her caue so sore did sowse,
(A) That, when the furrowes swimmed with the rayne,
She must lie colde, etc.
Wiat, *Satire I* (*Skeat's spec.*).

116 Lastly stoode Warre, in glitteryng armes yclad,
With visage grym, sterne lookes, and blackely hewed ;
In his right hand a naked sworde he had,
That to the hiltes was al with blud embrewed :
And in his left (that kinges and kingdoms rewed)
Famine and fyer he held, and therewythall
He razed townes, and threwe down towers and all.
Sackville, *ind. to Mirrour for Magistrates*,
st. 56 (*Skea'ts spec.*).

117 But now (aye me) the glasing christalglasse
Doth make us thinke, that realmes and townes are rych
Where fauour swayes, the sentence of the lawe...
Where mighty power, doth ouerrule the right,
Where injuries, do foster secret grudge, etc.
Gascoigne, *The Steel Glas*, *Ed. Arber*, *p. 57* (2).

Dans tous ces vers, à très peu d'exceptions près, la césure est observée ; dans un certain nombre elle est accompagnée d'une pause. Gascoyne, on le

(1) Livelihood.

(2) Voir également Spencer, Faëry Queen, Book I, Canto I, St. 29, Canto II, St. 33.

voit, marque sa césure d'une virgule, même à contresens : rien ne peut faire mieux ressortir la différence entre la césure et une pause. (Remarquer que *comma* et *cæsura*, l'un en latin, l'autre en grec, ont le même sens primitif, et voir Puttenham, page 28). Chaucer avait une idée plus juste que ses successeurs de la liberté que sa langue autorisait : il est intéressant de voir après lui une conformité plus grande avec le français, sous ce rapport; il se dispense assez fréquemment de borner par la césure ou par la pause l'hémistiche aux 4 premières syllabes : son disclipe Occleve l'imite en cela; mais ensuite au XVe siècle et plus encore dans la première partie du XVIe, on constate une tendance à l'observation plus exacte de la césure.

En français la confusion de la césure avec une pause n'a été que partielle : on s'est borné à supposer une pause à l'hémistiche ; cette pause-là, qui suit l'un des accents obligés, était caractérisée par là d'une manière trop particulière pour que toute autre pause lui fût assimilable. En Anglais l'assimilation de la césure à une pause une fois acceptée (et gratuitement acceptée) n'avait pas la même difficulté à se généraliser ; on a pu appliquer à la césure ce qui était propre à la pause, et réciproquement considérer comme comparable à la césure toute pause, ou plus spécialement toute pause venant après un accent (1). Voici les conséquences qu'on peut remarquer.

M. Abbott observe que la substitution du trochée à l'iambe vient fréquemment après une pause; le trochée, étant un iambe renversé, produit un renversement momentané du rythme, et l'on conçoit que ce changement d'allure se produise avec moins de heurt après un repos de la voix. Mais le trochée se substitue très bien aussi après la césure simple sans pause, et forme ainsi une coupe très aimée de certains poètes.

118 A golden mind *stoops not* to shows of dross.
Shall I not have *barely* my principal ?
So shines a good *deed in* a naughty world.
Merchant of Venice

119 And that the queen's *kindred* are made gentlefolks
We are the queen's *abjects* and must obey
Richard III.

120 Had ta'en his last *leave of* the weeping morn
And rein his proud *head to* the saddle-bow
Venus and Adonis

121 I do perceive *here a* divided duty
Othello.

122 Scooped in the dark *base of* those airy rocks (Alastor)
And winds with short *turns down* the precipice (Cenci)
Shelly.

123 Down in the flat *field by* the shore of Usk,
So for the last *time she* was gracious to him
For all the haft *twinkled* with diamond sparks.
So strode he back *slow to* the wounded king
Smote by the fresh *beam of* the springing east :
Just where the prone *edge of* the wood began.
Tennyson.

---

(1) L'idée que, outre l'accent de la 4e syllabe, d'autres accents en place paire étaient nécessaires au rythme y aidait naturellement.

Nous ne pensons pas que la substitution du trochée à l'iambe ait des exemples aussi fréquents, à beaucoup près, ailleurs qu'après une pause ou après la césure.

Après l'assimilation de la césure à une pause vient, par réciproque, l'assimilation à une césure de toute pause après une syllabe accentuée ; et c'est ainsi qu'une pause de ce genre, quelle que fût sa place dans le vers, a pu motiver une syllabe atone surnuméraire analogue à notre césure féminine. On a introduit cette syllabe surnuméraire après la césure sans pause (exemples 64, 78) ou avec pause (63, 65, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77) et après une pause accentuée quelconque (66, 71, 79). On remarquera l'exemple 78 de Tennyson : ce poète s'est appliqué à renouer en matière de versification avec les traditions anciennes, et c'est pour nous une confirmation de retrouver dans sa pratique ce que nous avons cru observer dans les anciens.

V

Les élisions ont été pratiquées très anciennement dans la poésie anglaise, comme il a été vu ; elles le sont encore de nos jours. Il s'agit en ce moment de chercher s'il y a, de ce côté encore, des analogies avec notre poésie ancienne. Nous suivons pour le français M. Léon Gautier (*édition classique de la chanson de Roland* p. 438) et pour l'anglais M Skeat (*Chaucer*, *Clarendon Press*, *p. 4 V et seq.)*, et aussi M. Abbott (*Sh.Gr.*) ; nous ajouterons seulement, ce qui nous paraît exact, que les syllabes ou voyelles éliminées par l'élision dans les deux langues sont essentiellement des atones.

1° Dans les deux langues l'élision atteignait la voyelle finale (atone) d'un mot, même quand cette voyelle était suivie de certaines consonnes :

124 And therfor by the shad*we* he took his wit.
125 Eke thou, that art his son*e*, art proud also.
126 For it was free and op*en* at eyther side
127 Children an heep, ycom*en* of christen blood.
128 To getë thee frend*es* ay do thy travaille
129 Thurgh which ther deyde ma*ny* a doughty man
Chaucer.

130 Carles, li reis, nostr*e* emperere magne. v. 1.
131 De nos Franceis m'i sembl*et* aveir mult poi
132 Puis encrerruns mes pein*es* et mes suffraites.
Chanson de Roland.

2° L'élision atteignait même des syllabes précédant une consonne :

133 Who so that wol his largë volu*me* seek.
134 Out of my syghte ; ye g*ete* na more of me.
Chaucer

135 Gitai le *el* Toivre, *sel* mangièrent poison.
Chanson de Roland.

Rapprocher la forme élidée et contracte *el* (pour *en le*) placée devant une consonne, de *i'th* dans les vieux poètes anglais :

137 The gates of Milan, and, *i'th* dead of darkness.
Tempest, I, II, 130 (Ed. 1623).

136 And others when the bagpipe sings *i'th* nose.
Merchant of Venice, IV, I, 49 (Ed. 1623).

On connaît les élisions de Chaucer, *nas* (*ne was*), *nis (ne is)* si semblables aux nôtres *n'est, n'était*, etc.

3° Était permise en français l'élision d'une voyelle atone initiale; on sait que M. Abbott en a relevé de semblables dans Shakespeare et nous pensons que cela se présente dans les deux langues quand la syllabe précédente est accentuée.

138 Ou '*st* la prouesse que aveir soliez
139 Si'*n* (1) deit hum perdre e de l'quir e de l'peil.
Chanson de Roland.
140 No (i)mpediment between, but that you must.
Coriolanus, II, III, 236.
141 There was a yielding ; this admits no (e)xcuse.
Ib. V, VI, 69.

Voir aussi dans les vers de Milton cités par M. Masson. (p. 67), l'exemple *j*.
Peut-être pourrait-on classer ici ce vers de Chaucer et d'autres semblables :

142 Nay, sir, quod he, but I wol seye *as* I can (*Squire's tale*).

4° Dans l'ancienne versification française les élisions étaient non obligatoires mais facultatives :

143 *Ce* est d'Ogier le Duc de Danemarche
144 Ge vos dorrai de Franc*e* un quartier
145 Piez a copiez e les gamb*es* ot plates.
Chanson de Roland.

De même dans Chaucer :

146 Fro the sentenc*e* of this tretys lyte
147 Beth war by this ensampl*e* old and playn
148 Than had your tal*e* al be-told in vayn ..

L'emploi des élisions n'a pas été limité aux poëtes les plus anciens. M. Abbott les a reconnues dans Shakespeare. Milton en a usé largement ; ce poëte érudit n'avait garde de négliger une ressource que l'exemple des anciens et des Italiens l'engageait à employer. Le docteur Newton, l'un des premiers commentateurs du Paradis Perdu, signale notamment l'élision de *y* final. Sam. Johnson a étudié spécialement les élisions de Milton.

« The great peculiarity of Milton's versification, compared with that of » later poets, is the elision of one vowel before another... his elisions are » not all equally to be censured ; in some syllables they may be allowed, » and perhaps in a few may be safely imitated .. There are other lines in » which the vowel is cut off, but is so faintly pronounced in common » speech, that the loss of it in poetry is scarcely perceived, and therefore » such compliance with the measure may be allowed :

149 » Abomina*ble*, inutterra*ble* ; and worse,
150 » They view'd the vast immensura*ble* abyss.
151 » Impenetra*ble* impal'd with circling fire.
152 » To none communica*ble* in earth or heav'n.

» ... The abscision of a vowel is undoubtedly vicious when it is strongly

(1) *Si* (du latin *sic*), adverbe : si'n = si en

» sounded, and makes, with its associate consonant, a full and audible
• syllable :

153 » *No* ingrateful food, and food alike these pure.
154 » If true, here on*ly*, and of delicious taste.
155 » For we have al*so* our evening and our morn.
156 » Inhospitabl*y*, and kills their infant males
157 » And vital Vir*tue* infus'd, and vital warmth.
158 » God made *thee* of choice his own, and of his own. »
Rambler, n° 88.

On voit que Johnson ne connaissait pas l'élision initiale, ni même la césure féminine, dont la tradition s'était perdue de son temps. Comme il le prévoit et en était témoin, l'usage de certaines élisions s'est conservé même aux époques de la versification la plus sévère, celle de *the*, *to*, ma*ny* a, etc.

On sait l'admiration de Tennyson pour Milton ; et avec le goût de l'archaïsme qu'il a porté dans quelques-unes de ses œuvres principales, on n'est pas surpris que le poète lauréat se soit rendu plus libre que ses devanciers immédiats dans l'usage des élisions :

159 Traitor come out, y*e* are trapt at last, aroused (Guinevere p. 160).
160 Must needs be thrice as great as an*y* of ours
161 And thou remaining here wilt learn t*he* event (p. 186).
162 How man*y* among us at this very hour (p. 34).
163 « To th*e* wilds ! » and Enid leading down the track (35)
164 To dress her beautiful*ly* and keep her true (36).
165 Till the great plover's human whist*le* amazed (36).
166 With difficult*y* in mild obedience (38).
165 And Enid, you and he, I see *it* with joy (47).
168 They would not make them laughab*le* in all eyes (ibid).
169 Ran to the cast*le* of Astolat, he saw (115).
170 And talk and minstrel melod*y* entertained (119).
171 Fair lord, whose name is noble, nobl*e* it is (122).
172 The hard earth shake, and a low thund*er* of arms (126).
173 The father and all three in hur*ry* and fear (147).
174 As happ*y* as when we dwelt among the woods (148)
Tennyson, vol. 1.
175 Hath bo*dy* enow to beat his foemen down (15), Tennyson, vol. 6.

Quoiqu'il en soit, cette comparaison sommaire des élisions chez les poètes anciens des deux langues ne nous paraît pas faire ressortir de différences essentielles, mais bien au contraire une analogie générale, et aussi grande dans les détails peut-être, que le génie des langues le permettait.

VI

Les éléments de la versification que nous avons comparés jusqu'ici dans les deux langues sont : le nombre des syllabes, le procédé de numération, la césure. A vrai dire, tout cela, selon l'opinion commune, ne joue en anglais qu'un rôle secondaire en comparaison de la disposition des accents, de cette alternance des syllabes accentuées et atones, qui produit le rythme appelé iambique par une analogie supposée, non réelle, avec la métrique ancienne.

Nous verrons qu'une disposition approximativement iambique se rencontre dans nos vers décasyllabes, qu'elle y forme le rythme général par une conséquence pour ainsi dire mathématique de la position des deux accents obligatoires; et l'on conçoit que ce rythme ait été transporté dans une versification imitée de la nôtre, qu'il y soit même devenu plus marqué. D'où vient, sinon de là, cette règle anglaise de l'alternance, et quelle en est la portée ?

Le docteur Guest (*History of English Rhythms*, p. 163 et seq.), se fondant sur la considération des *accents secondaires*, a cru trouver, non l'alternance, mais du moins un retour à peu près régulier de l'accent dans les poèmes allitératifs des Anglo-Saxons ; malheureusement il contredit en cela Raske qui n'a vu aucune régularité semblable, et dont l'autorité, croyons-nous, est supérieure. On a dit que la langue anglaise marche par iambes (*runs on iambuses)*, cherchant ainsi la solution dans un caractère réel ou supposé de la langue. Mais il serait plus juste de dire que la langue marche par trochées : le trochée en effet nous offre la figure la plus ordinaire et en quelque sorte naturelle d'un dissyllabe anglais, la finale atone étant plus fréquente que la finale accentuée. Souvent les iambes sont formés par la juxtaposition de mots de forme trochaïque. L'iambe serait bien plus justement la figure d'un mot français, l'accent terminal étant une caractéristique de notre langue. En somme, l'origine du rythme iambique n'a pas été expliquée en anglais.

Ensuite, l'alternance exacte des atones et des accents est-elle la règle absolue ou même le cas le plus fréquent ? Elle ne se présente que par intervalles, et quelquefois à d'assez longs intervalles remplis par des vers d'une forme moins régulière. Laissant de côté, et pour des motifs déjà expliqués, les pieds trisyllabiques supposés par certains critiques, on constate que les pieds dissyllabes autres que l'iambe sont d'un emploi incessant, quoique non illimité. On a déjà vu le trochée se substituer à l'iambe dans des conditions déterminées, après une pause ou une césure ; mais le trochée vient aussi, quoique moins fréquemment, ailleurs qu'au troisième pied (et notamment au quatrième), comme on le voit par les exemples suivants :

176 Sauf on the greene he saugh *sitting* a wyf (6580 W, of B.)
Chaucer.
177 O'er a *learn'd un*intelligible place (Sat. VII. 102)
178 Some rising genius sins *up to* my song (Ep. to sat. Dial. II, 9)
179 And chiefless armies doz'd *out the* campaign (Dunc. IV. 617)
180 Is the great chain that draws *all to* agree (Essay on M. I, 33)
181 At night would swear him dropp'd *out of* the moon (Sat. VIII, 33)
Pope.
182 The mountains lift their green *heads to* the sky.
Thomson
183 And darken'd from the high *light in* his eyes
184 Singing ; and as the sweet *voice of* a bird
185 Far liever by his dear *hand had* I die (1)

---

(1) On remarquera combien il était facile d'écrire sans ce trochée :
Far liever had I die by his dear hand.
By his dear hand far liever had I die.

186 To keep them in the wild *ways of* the wood
187 For the man's love once gone *never* returns
188 And we will live like two *birds in* one nest
189 He not for his own self *caring*, but her
Tennyson.

Il arrive même que ce trochée du 4[e] pied vienne après un pyrrhique, exemple remarquable de liberté dans la disposition des accents, puisque les 6 dernières syllabes paraissent se résoudre en deux anapestes :

190 For ther as wont *was to walken* an elf (6455)
191 For to be fre *and to doon as* us lest (6516)
192 Sayd he had holdë *his day that* he hight (6606)
Chaucer *(ap.* Mætzner, *Altengl. Sprachpr.)*
193 Yet fell; remem*ber and fear to* transgress (VI, 912)
194 Created thee *in the image* of God (VII, 527)
195 Burnt after them *to the bottom*less pit (VI, 806)
Milton, Par. L. (1)
58 For comfort af*ter their wage-work* is done
Tennyson

Comme nous l'avons déjà remarqué, le trochée produit un renversement momentané du rythme ; son introduction est donc plus digne d'attention que celle des autres pieds dissyllabes, du pyrrhique (deux syllabes consécutives également atones, si le cas est possible dans la réalité) (2) et du spondée, où deux syllabes consécutives sont également accentuées.

La liberté des accents est en réalité beaucoup plus grande qu'on ne le croit généralement. Cette question doit nous arrêter un moment ; nous sommes

---

(1) Il y a des exemples de deux trochées consécutifs et même de trois : voir l'ex. 177, et les suivants :

196 *Universal* reproach, far worse to bear (VI, 14)
197 Shalt eat thereof *all the days of* thy life (X, 202)
Milton, Par. L.
198 *Therefore, merchant,* I'll limit thee this day
Comedy of Errors, I, 1, 151
199 *Senseless linen ! Happier* therein than I
Cymb. I, III, 7.

(2) La détermination des pieds selon l'accent est sujette à de grandes incertitudes, surtout quand interviennent des monosyllabes naturellement atones ; la question de savoir si quelqu'un d'eux ne reçoit pas un accent faible est délicate. C'est surtout à propos du pyrrhique que les appréciations différeront. Ainsi dans l'exemple 198, le 4[e] pied est-il un pyrrhique ? L'existence du spondée a été contestée ; elle ne saurait guère l'être dans les énumérations etc. en monosyllabes :

200 O'er bog or steep, through strait, *rough*, *dense* or rare
Par. L. II, 948

On connaît ce vers et l'imitation qui en a été faite :

201 Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens, and shades of death.
Milton. *Par. L.* II, 621.
202 Rain, wind, frost, heat, hail, damp, and sleet, and snow.
Tennyson, St-Simeon Stylites.

ici obligés de nous séparer d'auteurs qui méritent de n'être contredits qu'avec circonspection. Pour ceux-là, chaque vers doit fournir cinq accents en place paire, et même cinq atones en place impaire, fallût-il pour cela faire violence à la langue. Ou bien on distingue entre l'accent vrai et un accent fictif (*metrical accent*) qu'on suppose pour le vers. Ainsi M Abbott dit quelque part : « Pope often lays a metrical accent on an unemphatic » syllable short in quantity (c'est-à-dire atone), placing after it an emphatic » monosyllable long in quantity (accentué) without the metrical accent :

» Where one step broken *thé* (*sic*) great scale's destroyed.

» Less frequently the metrical accent is laid on an unemphatic and short » syllable, while the preceding syllable is long and emphatic :

» At night would swear him dropped out *of* the moon. »

Le Dr Guest *(History of English Rhythms)*, s'exprime ainsi : « The « circumstances which justify the accentuation of the articles are very » rare ; yet by the poets of the 16th century they were sometimes accented » even more strongly than their substantive :

. And gen'rally whoever *the* king favours. »

Ces auteurs supposent ici un accent sur *of* et sur *the* (l'un des mots les plus essentiellement atones) pour l'unique raison que ces mots occupent dans le vers une place de rang pair.

Le même Dr Guest, remarquant, à la suite d'un auteur de la Revue d'Edimbourg, que les poètes du XVIIIe siècle réunissaient souvent dans un pied un adjectif et son substantif, tous deux monosyllabes, en concluait malgré l'oreille que le nom est naturellement plus accentué ; cela le conduisait immédiatement à blâmer ce vers du Comus :

Slipt from the fold, or *young* kid lost its dam

par la raison que *kid*, étant le nom, est plus accentué que *young*, tandis que la correction exigerait qu'il le fût moins, étant en place impaire. Il eût sans doute blâmé de même les centaines d'exemples analogues qu'on pourrait tirer des meilleurs poètes, et qui démontrent simplement la futilité de sa règle. Autre exemple : dans ce vers de Richard III,

We are the queen's abjects and must obey,

il n'échappe à personne que *abjects* est substitué malicieusement au mot *subjects* ; c'est la ressemblance des deux mots qui fait le piquant du trait ; il est donc naturel d'accentuer le nom *abjects* sur la première syllabe comme *subjects* et comme l'adjectif *abject* d'où il est tiré. S'il était besoin d'une confirmation on pourrait la trouver dans un vers de Ben Jonson cité à ce propos même par M. W. A. Wright (dans l'édition Clarendon Press de Richard III) :

All other objects will but abjects seem,

Poetaster, I, I.

où l'accent de *abjects* paraît être sur la première syllabe. Et le même M. Wright, dans son édition de Jules César, substitue au vers

On objects, arts, and imitations (IV, 1, 37),

l'émendation ingénieuse :

On *a*bjects, *o*rts, etc.

avec la même accentuation probable. Malgré tout cela, M. Wright, et le Dr Schmitz dans son admirable *Shakespeare-Lexicon*, et d'autres encore assurent que dans le vers de Richard III le poète a voulu que *abjects* fût accentué sur la seconde syllabe. L'unique raison, autant qu'on en peut juger, c'est que cette syllabe est en place paire. Or, dans Shakespeare et chez d'autres poètes, on rencontre fréquemment des vers de cette coupe, caractérisée par un trochée venant après une césure à la française et, le plus souvent, après un monosyllabe; nous en avons cité des exemples (ex. 118—123) auxquels on en ajouterait mille.

Dans tous ces exemples, admettre que l'alternance est interrompue momentanément nous coûte moins que supposer une altération volontaire de l'accent. Un poète emploie les mots avec la signification, la forme, l'accentuation que l'usage de son temps autorise : croire le contraire, c'est faire de lui un artiste d'ordre inférieur, peu maître des procédés de son art. Demander au lecteur de venir en aide à l'auteur, de changer l'accent d'un mot pour faire un pied, c'est l'appeler au rôle de collaborateur. Nous ne pensons pas que cela soit admissible, et M. Masson nous paraît être bien plus dans le vrai, quand il constate chez Milton la substitution possible de tous les pieds dissyllabes à l'iambe. Nous pensons que cette remarque peut se généraliser, si l'on tient compte de ce que certaines conditions paraissent favoriser la substitution des pieds. Si l'on voulait une formule plus précise, on pourrait ajouter que le spondée seul se substitue bien au 5e pied, parce que le vers doit finir par un accent (1). Ce point étant à peu près éclairci, passons au français.

VII

Dans la versification française, l'accent a un rôle important, comme la numération des syllabes et la rime : l'alexandrin et le décasyllabe héroïque ont deux accents à place fixe, les autres accents étant libres ; et ces deux accents obligés portent sur des syllabes de rang pair, en sorte que les syllabes correspondantes du vers anglais appelleraient aussi l'accent.

Quoiqu'il en soit, l'alternance approximative des atones et des accents, telle qu'on la voit en anglais, n'a jamais été de règle chez nous, et n'a jamais, que nous sachions, été recherchée volontairement ; elle s'y montre pourtant, comme on le voit par nos précédents exemples d'alexandrins (82, 84, 85, 94, 97, 99).

On peut y joindre les suivants (2) :

203 Et QUI, d'un MÊme JOUG souFFRANT l'oppressION.
204 ComBIEN ce TEMPS enCore est CHER à *ma* méMOIre !
205 Mais TOI, de *ton* ESTHER ignorais TU la GLOIre ?
Racine, Esther.

---

(1) Aussi, le seul cas où l'on puisse conclure, avec quelque certitude, de la place qu'une syllabe a dans le vers à l'accent que l'auteur a voulu lui donner, c'est le cas où cette syllabe est la dernière du dernier pied.

(2) Nous écrivons en capitales les syllabes qui nous paraissent accentuées sans conteste, en italiques celles que nous croyons accentuées, mais pour lesquelles l'accent pourrait être contesté.

On trouverait des exemples plus marqués encore dans la poésie contemporaine :

206 Le **PREUX** se **COUR**be au **SEUIL** du **PUITS**, son **ŒIL S'y PLON**ge
207 Tan**TOT** des **BOIS**, tan**TOT** des **MERS**, tan**TOT** des **RUES**.
208 Il **FUT** hé**ROS**, il **FUT** gé**ANT**, il **FUT** gé**NIE**.

V. Hugo *cité par Becq de Fouquières*.

Du reste, il est aisé de déterminer la condition suffisante pour qu'un vers ait le mouvement approximativement iambique, tel que nous l'avons vu dans l'anglais. Dans un hémistiche de six syllabes, si la 2e ou la 4e ont un accent, cet accent combiné avec l'accent final produira le rythme iambique ; l'accentuation des autres syllabes décidera seulement si ce rythme est plus ou moins parfait. Pour un alexandrin, qui est composé de deux hémistiches de six syllabes, il faudra que la condition soit remplie deux fois, une pour chaque hémistiche.

Les chances favorables seront doublées pour le vers décasyllabe. Car le premier hémistiche de quatre syllabes sera toujours iambique : l'accent de la 4e syllabe suffit pour cela, quelle que soit l'acccentuation des trois autres. Le rythme du vers dépend donc uniquement du second hémistiche, qui a six syllabes, et qui sera iambique si sa 2e syllabe ou sa 4e est accentuée. L'accent manquerait dans le premier cas sur sa 4e syllabe, ou dans le second, sur sa 2e, que le rythme ne serait pas détruit ; le vers se rapporterait soit au type des exemples nos 178-180, soit au type des nos 118 et suivants. Ainsi un vers décasyllabe sera approximativement iambique toutes les fois qu'il y aura un accent soit sur sa 6e syllabe soit sur sa 8e ; de ces deux conditions, l'une ou l'autre, on le pressent, doit se trouver fréquemment remplie ; mais cela ne donne qu'une idée imparfaite de la réalité ; la forme iambique est de beaucoup la plus fréquente, comme on le verra par les exemples qui vont suivre, où nous marquons les accents.

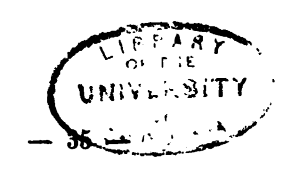
Voici d'abord une laisse courte, mais entière, de la *Chanson de Roland* :

212 **DIST** Blan- | can**DRINS** | : Par **CES**- | te **ME**- | ie **DES**tre
213 E **PAR** | la **BAR**(be) | ki a | l'**PIZ** me | ven**TE**let
214 **L'OST** des | Fran**CEIS** | ver**REZ** | **SEM**pres | des**FAI**re :
215 **FRANC** s'en | **IRUNT** | en **FRAN**- | ce la | **LUR TE**re
216 *Quant* cas- | **CUNS IERT** | à *sun* | meil**LUR** | re**PAI**re,
217 **CAR**les | se**RAT** | ad **AIS**, | à *sa* | ca**PE**le ;
218 A **SEINT** | Mi**CHIEL** | tiend**RAT** | mult **HAL**- | te **FES**te
219 Viend**RAT** | li **JURZ** | , **SI** (1) pas- | se**RAT** | li **TER**mes,
220 N'or**RAT** | de **NUS** | pa**RO**- | les ne | nu**VE**les.
221 Li **REIS** | est **FIERS** | , e *sis* | çu**RA**- | ges **PES**mes ;
222 De *noz* | **OSTA**(ges) | fe**RAT** | tren**CHIER** | les **TES**tes ;
223 A**SEZ** | est **MIELZ** | que la | **VIE** il | i **PER**dent
224 Que *nus* | perd**IUM** | **CLE**re Es- | **PAI**gne | la **BE**le,
225 Ne *nus* | ai**UM** | les **MALS** | ne les | suf**FRAI**tes
226 **DI**ent | pai**EN** | : **Issi** | poet-**IL** | bien **ES**tre.

Chanson de Roland (*Laisse* IV. *Ed. Léon Gautier*).

L'examen des accents nous montre que ces quinze vers sont conformes à des types dont l'anglais offre des exemples. Trois d'entre eux sont, il est vrai,

(1) Si (de *sic*) est adverbe = ainsi.



d'une forme qu'on ne rencontre pas fréquemment : les nos 213 et 223 suivent nos ex. 58,190-195, où le second hémistiche pourrait se résoudre en deux anapestes ; on ne s'attendrait pas en anglais à rencontrer deux exemples de cette nature dans quinze vers pris au hasard ; enfin le n° 224 avec ses deux trochées consécutifs est d'une figure assez rare en anglais.

Quoi qu'il en soit, une comparaison comme la nôtre doit procéder par l'ensemble plutôt que par le détail. Ces pieds qu'on imagine ne sont que des instruments d'analyse artificiels et (quand il s'agit d'accents) d'une médiocre précision ; ce qui existe, c'est le rythme, c'est le mouvement, et deux ou trois vers peu réguliers n'empêchent pas que, dans ce passage, le rythme iambique ne nous paraisse dominant. Nous avons essayé de scander ainsi les cent premiers vers de la Chanson de Roland ; il nous a paru reconnaître :

2 vers avec deux trochées consécutifs (type du n° 224, ex. 197).
26 vers dont le 2e hémistiche peut se résoudre en 2 anapestes (type du n° 223, ex. 190-195, 58).
72 de rythme iambique suffisamment marqué.
100

Si notre appréciation de chaque vers est exacte, on peut constater que dans ces cent vers le rythme est iambique dans son ensemble ; si nous avons commis des erreurs, il faut les supposer très nombreuses pour ne pas admettre tout au moins que les vers iambiques sont en notable majorité.

Nous scanderons maintenant de la même manière un passage d'une pièce de Guillaume de Machault, celle-là même qui, par sa date, a permis à M. Skeat d'établir que Chaucer avait dû emprunter à son contemporain français ses couplets ou distiques à rimes plates. Nous y trouvons les mêmes types que précédemment : le n° 231 présente deux trochées consécutifs, le n° 233 est du type de nos exemples 58 et 190-195 ; pour le n° 230 on hésiterait entre les deux formes. Le reste du passage (227-234) est assez régulièrement iambique.

227 *Car* il n'est HOMS qui TANT a MOY aCONte
228 Que *de* mes MAULZ FAce semBLANT ne CONte :
229 Mais J'AIM la FLEUR de TOUte créaTURe
230 Et GRANT DOUte AY qu'*el*le N'AIT de *moy* CUre.
231 ForTUne M'EST DUre, aMÈre et diVERse,
232 Qui *ma* charRETte ainSI tréBUche et VERse.
233 Pour *ce* m'en VAIS demouRER en l'emPIre
234 A CUER doLENT qui tendreMENT souPIre...
235 *Et* mes FREres, dont PLUS ASSEZ m'arMOIe.
236 *Et* du PApe la visitacioN (1).

Enfin un passage, scandé pareillement, de Lafontaine :

237 LORS U- | ne d'OR | à l'HOMm' | éTANT | monTRÉe,
238 *Il* ré- | ponDIT : Je *n'y* | deMAN- | de RIEN.
239 UNe | d'arGENT | succÈD' | à la | preMIÈre,
240 Il *la* | reFUS' | . En*fin* | UNe | de BOIS.

(1) Nous ajoutons ces deux vers isolés parce que l'accent sur la 4e syllabe y manque (type des ex. 196-198) ; Chaucer se donne, plus que ses successeurs du XVe siècle et du XVIe (première partie), la liberté du trochée au second pied ; c'est un rapprochement de plus à faire entre les deux poètes.

241 Voi**LA** | dit-**IL** | la **MIEN**- | ne **CET** | te **FOIS** :
242 Je *suis* | con**TENT** | si j'*ai* | **CET**te | der**NIÈ**re.
243 Tu *les* | au**RAS** | , **DIT** le | **DIEU**, **TOU**- | tes **TROIS** :
244 Ta **BON**- | ne **FOI** | se**RA** | récom- | pen**SÉ**e.
245 *En* ce | cas-**LA** | je *les* | pren**DRAI** | dit-**IL**.
246 L'his**TOIR**' | en **EST** | aussi | **TOT** dis | per**SÉ**e ;
247 Et bo- | quil**LONS** | de **PER**- | dre *leur* | ou**TIL**
248 *Et* de | cri**ER** | pour se | le **FAI**- | re **REN**dre
249 Le **ROI** | des **DIEUX** | ne **SAIT** | au**QUEL** | en**TEN**dre
250 Son **FILS** | Mer**CUR**' | aux cri- | **ARDS** **VIENT** | en**COR**,
251 A cha- | *cun* **D'EUX** | il en | **MON**tr' **U**- | ne d'**OR**.
252 Cha**CUN** | eût **CRU** | pas**SER** | pour **U**- | ne **BÊ**te, etc.

(Mercure et le Bûcheron).

De l'examen qui précède, et sans vouloir imposer notre appréciation dans chaque détail, il nous semble qu'il est permis de conclure que dans les vers français décasyllabes, et particulièrement dans les vers anciens de cette mesure, le mouvement général est en fait iambique, que les vers iambiques, au sens où on l'entend dans la prosodie anglaise, y sont en notable majorité. (Voir appendice, p. 53).

VIII

Nous avons terminé cet essai de comparaison entre les vers héroïques de l'anglais et du français ancien. Nous croyons avoir reconnu des ressemblances très étroites : 1° dans le nombre des syllabes ; 2° dans l'élimination de syllabes surnuméraires de même nature à la même place ou en des places comparables ; 3° dans un système d'élisions facultatives qui élimine des voyelles placées semblablement ; 4° dans l'emploi de la césure ou dans son assimilation à une pause ; 5° dans la disposition générale des accents. Un sixième point de rapprochement est la rime ; les premiers vers héroïques étaient tous rimés, et leurs rimes, pour l'arrangement et la structure, étaient imitées des poètes français (1). Nous ne voyons pas sur quels autres éléments la comparaison pourrait porter.

Nous sommes depuis longtemps persuadé que ces ressemblances sont trop nombreuses et trop étroites pour être fortuites, qu'elles tendent au contraire à accréditer l'idée d'une imitation directe et consciente. Le rôle de la poésie française au moyen-âge et particulièrement en Angleterre, n'est pas pour infirmer cette hypothèse, mais ajoute plutôt un degré de probabilité aux arguments que nous avons essayé de produire.

Si ce fait est exact, il mérite sans doute par lui-même qu'on lui attache une certaine importance ; mais ce qui nous intéresse plus immédiatement ici, c'est la conclusion qu'on en peut tirer dans la controverse des deux théories. Autant qu'il est possible d'en juger, les ressemblances entre les vers héroïques de l'anglais et de l'ancien français ne sont entrées pour rien dans la formation de ces théories. On attribue, il est vrai, à notre

---

(1) On sait que Chaucer rechercha la rime *riche* avec la consonne d'appui, qu'on a depuis bannie de la poésie anglaise comme surabondante. — Le mouvement iambique paraît en Angleterre bien avant Chaucer, il est vrai, par exemple dans l'*Ormulum* qui présente un rythme d'une précision singulière ; mais il y avait déjà des chansons de geste en français.

influence l'introduction de la rime, et la plupart du temps en termes assez laconiques ; à cette exception près, jamais les auteurs n'ont fait profession d'emprunter des principes à notre versification ; il ne tiendrait qu'à nous de croire qu'ils ne l'ont pas connue. En particulier, ceux qui représentent l'école traditionnelle allèguent les traditions anglaises, surtout la pratique des poètes anglais, et prennent en un mot à des sources purement nationales : et cependant les éléments dont se compose leur système de versification ainsi constitué, se retrouvent tous dans notre poétique ancienne. Dès lors, tout ce qu'il peut y avoir de probabilité dans l'hypothèse de l'imitation française, vient soutenir la théorie traditionnelle. Les principes de cette théorie ne sauraient plus guère être regardés simplement comme des inventions ingénieuses, il est vrai, mais tout au plus plausibles. Ce doit bien être l'observation, non l'imagination, qui a découvert dans les poètes anglais les élisions et les syllabes surnuméraires.

La théorie traditionnelle se trouve donc confirmée et expliquée par la conformité de ses principes déduits de la pratique des poètes anglais, avec ceux de notre ancienne versification. Chacun de ces principes acquiert une probabilité, une consistance et une précision nouvelles : la règle des syllabes surnuméraires, les règles d'élisions, et même l'interprétation des contractions écrites et la prise en considération des contractions possibles ; car tout cela aboutit enfin à ce principe vraiment fondamental, qui est la raison d'être de tous les autres, au principe de la numération des syllabes.

Si le nombre des syllabes était indifférent, en effet, pourquoi les règles d'élimination ? la considération des syllabes surnuméraires ou élidées ou contractées devient chose oiseuse. Pourquoi les poètes anglais anciens nous auraient-ils emprunté les deux premiers moyens de réduire les syllabes, auraient-ils usé du troisième, qui leur était fourni par leur langue ? Plus exactement, pourquoi se seraient-ils astreints à ne dépasser le nombre de dix syllabes que dans les trois cas prévus par les règles d'élimination et de contraction ? Leur pratique était d'accord avec cette idée qui a persisté, nous l'avons vu, jusqu'au commencement de ce siècle, l'idée que le vers héroïque se compose essentiellement de dix syllabes. D'où vient cette idée, sinon de ce que le nombre de dix syllabes était essentiel au vers français d'où le vers anglais a été imité ? Que l'on explique autrement pourquoi le vers est réductible à dix syllabes par l'application de règles qui ont pour elles les arguments divers que nous avons essayé de produire. S'il y a quelque force dans ces arguments, ils tendent à faire admettre que le vers héroïque anglais se compose de dix syllabes comptées. Le poète anglais qui a transporté dans sa langue notre vers héroïque, lui a conservé tous les éléments dont il se compose, celui-là comme les autres, et ses successeurs ont suivi la voie tracée.

Il est vrai que ce principe du vers décasyllabe n'est pas explicitement énoncé par les auteurs mêmes qui ont reconstitué d'après les textes les règles d'élimination à peu près oubliées. On dirait qu'ils hésitent à formuler cette conclusion naturelle de toute leur doctrine. C'est ainsi que MM. Skeat et Abbott signalent dans leurs auteurs des pieds qu'ils nomment trisyllabiques : et l'on pourrait croire à première vue qu'ils entendent par là des pieds irréductibles de trois syllabes comptées. Mais, si l'on y regarde de près, on ne se hâtera pas de conclure qu'ils emploient ce terme dans le sens rigoureux que les besoins de la discussion nous ont forcé de lui

attacher. Voici par exemple comment s'exprime M. Skeat dans l'introduction de son édition de Chaucer (Clarendon Press) :

« *Trisyllabic Feet.* The use of feet containing three syllables is still
» common in English verse, as in this line from Pope :

253 Or laugh and shake in Rab*elais' eas*y chair,

» where the fifth foot, printed in italics, is trisyllabic. Examples from
» Chaucer are :

254 That rau*ysedest* doun fro the deitee
255 A per*ilous man* of dede
256 And therin stik*ed a lili*e flour
257 *Comprehend*ed in this little tretis heer
258 Or ell*es I am* but lost, but-if that I
259 That had*de the King* Nabugodonosor
260 He twyës wan Jeru*salem the* citee
261 And yaf him wit; and than with man*y a ter*ë
262 Caught with the lymrod co*lourëd as* the gledë
263 And co*uer' hir bryght*ë fac' as with a cloudë. »

Chaucer, Clarendon Press. p. *lxii.*

La plupart de ces exemples sont réductibles à la première inspection. D'abord le vers de Pope (253) offre une contraction facile, et le poète, selon son habitude, ne nous a même pas laissé le soin de la supposer, car son texte porte :

Or laugh and shake in *Rab'lais'* easy chair ;

contraction d'autant plus légitime qu'elle est conforme à la fois à la règle anglaise et à notre prononciation courante.

Sur les dix exemples de Chaucer, quatre sont réductibles immédiatement par les règles d'élision telles que M. Skeat les donne : les vers 256, 257, 258, 262 sont des cas d'élision devant une voyelle (1). Le vers 259 devra être rapproché de ce que dit M. Skeat : « There are numerous instances where...*have*, *hadde*... are mere monosyllables » (2) (nous préférerions pour notre compte classer ce vers parmi les élisions devant une consonne). Dans l'exemple 254 la dernière syllabe (atone) de *rauysedest* est facilement surnuméraire après la césure, selon ce qu'explique M. Skeat (3). Ces six exemples montrent déjà dans quel sens large et indéterminé cet auteur emploie l'expression *pied trisyllabique.* Le vers 261 nous offre une élision de *y* final devant une consonne (cf. ex. 154, 156, 160, 162, 164, 166, 170, 173, 174) ; il n'y en a point qui se soit maintenue plus constamment, même aux époques où la versification était le plus sévère :

Believe me, man*y* a German prince is worse (Pope).

---

(1) « The final *e* is almost invariably elided, and other light syllables (especially *-ed*, *-en*, *-er*, *-es)* are constantly *slurred over and absorbed* whenever the next word following begins with a vowel » (p. *lv).*

(2) P. lx iii. On fera bien de lire tout le passage.

(3) Voir pour l'accentuation probable de ce mot le vers 547 du *Squire's Tale :*

264 So rauisshed as it semed for the Joye.

Restent quatre cas de contraction possible. *Perilous* (255) est remplacé dans d'autres éditions par sa forme contracte bien connue *parlous*; et M. Skeat observe fort judicieusement à propos d'autres mots (p. *li* ligne 6, et p. *lxvii* ligne 12) que les scribes écrivaient assez indifféremment l'une ou l'autre forme d'un mot qui en avait deux, sans regarder à l'occasion, ou aux exigences du mètre (1); *Jerusalem* (260) pourrait sans doute se contracter en *Jerus'lem* aussi facilement que *Jog(e)lours* est contracté par M. Skeat lui-même (p. *lxvii*); *couer'* (263) pourrait être scandé *cou'r'*, s'étant contracté facilement dans *curfew*, *kerchief*, *discure* = *discover* (Lydgate dans *Skeat's Spec*, p. 36; *recure* paraît = *recover* dans Shaksp. Rich. III, III, VII, 130).

Plusieurs de ces exemples admettraient plus d'une solution. Ainsi l'exemple 262 pourrait se scander en supposant la dernière syllabe (atone) de *lymrod* éliminée par une césure féminine : l'exemple 257 en substituant (comme pour *perilous*) la forme plus brève *comprended* (Mætzner, *Altengl. Wörterb.*), qui existait en même temps que l'orthographe latinisée *comprehended* destinée à lui survivre (2). *Ere* dans *couere* devait s'élider comme *er* (If gentil men or *othere* of hir contree, *Clerkes Tale*, 435).

Dans sa *Metrical analysis* du *Squire's Tale*, M. Skeat applique d'ailleurs d'une manière détaillée, sur des exemples très nombreux, les procédés d'élimination qui réduisent les pieds à deux syllabes et les vers à dix (3).

A propos d'un vers de Surrey (From Tenedon towards the costes well known) M. Skeat dit : *The metre shows at once that* costes *was a monosyllable, and so on for other words* (*Specimens* p. xviii); sans doute, mais à la condition que *-es well known* ne puisse pas faire un pied trisyllabique.

Comme M. Skeat, M. Abbott appelle souvent du nom de trisyllabique des pieds que lui-même nous invite à regarder comme réductibles selon des principes qu'il nous enseigne (4). Du reste, ce qui ressort à chaque page, c'est la profonde conviction avec laquelle M. Abbott croit à la régularité relative, mais réelle, de la versification de Shakespeare, comme de sa langue.

Pour apprécier l'importance d'une telle conclusion, il nous faut mettre de côté l'idée, qui nous est familière, de tragédies et de comédies écrites pour être *lues*. Shakespeare n'a publié lui-même que la moindre partie de son théâtre, et comme malgré lui : il l'a donc composé pour la scène exclusivement, et tout y devait être calculé en vue de la représentation. Dans la versification

---

(1) Les lecteurs des éditions anciennes de Shakespeare n'auront, pas de peine à croire que cette pratique a persisté après la vulgarisation de l'imprimerie.

(2) Souvent d'ailleurs l'orthographe latinisée ne correspondait pas à un changement de prononciation, cf. *doubt*, etc.

(3) Dans un seul vers de ce conte (p. *lxvi*, 5) il paraît admettre un pied irréductible : il s'agit d'un vers que nous avons classé parmi les élisions initiales (v. notre exemple 142).

(4) Voir Shakesp. Gr. § 452. Cf. § 456 : « *It is he* is as much a foot as *'tis he*, » *we will serve* as *we'll serve*... sometimes the unemphatic nature of the » syllable is indicated by a contraction in the spelling. Often however, » *syllables must be dropped or slurred in sound, although they are* » *expressed to the sight*. » Sur ce § voir plus loin ex. 268, 269.

il s'est fait un style approprié au théâtre, où l'art du comédien et le mouvement du dialogue concourent à l'harmonie, comme la perspective aide à l'illusion et au charme des décors scéniques. Peu importe que certains vers, *à la lecture*, paraissent irrégulièrement accentués, surchargés de syllabes : ces irrégularités apparentes sont de nature à s'atténuer dans une récitation tant soit peu habile ; elles sont là pour assouplir et varier le rythme, et ne le détruisent pas. Le poète, dans sa maturité, rapproche ses vers d'une prose cadencée, la transition d'un vers à l'autre (toujours médiocrement sensible dans les vers blancs) achevant de se dissimuler par les enjambements fréquents, par les désinences faiblement accentuées. C'est alors une mélopée continue, dont la savante harmonie dépend peu des mérites conventionnels de la facture : aussi le poète recommande à ses interprètes, par la bouche d'Hamlet, une diction aisée et courante, de dire les vers plutôt que de les déclamer ; dans ce système l'extrême fini de la versification serait un luxe inaperçu, et ce n'est pas ainsi qu'on ferait valoir la ciselure d'un sonnet.

Cette versification shakespearienne est si proprement dramatique, que le poète lui-même ne l'a employée qu'au théâtre ; c'est de notre temps seulement, et pour une génération formée à la lecture du théâtre shakespearien, qu'elle a été imitée par Tennyson dans la poésie épique. Son originalité ne tient pas à l'introduction d'éléments nouveaux, mais à l'usage fréquent et hardi des libertés traditionnelles ; les règles d'élimination communes s'appliquent plus souvent qu'ailleurs, mais elles suffisent, en général, à rétablir la régularité syllabique : c'est là ce qu'a constaté M. Abbott (1). Qu'il y ait encore des vers irréguliers el irréductibles, cela pourrait tirer à conséquence si nous

(1) La régularité aurait souvent été plus facile à démontrer si M. Abbott avait travaillé sur un texte moins remanié que la *Globe Edition*.

C'est ainsi qu'il se donne quelque mal pour scander à peu près regulièrement ce passage (§ 456) :

268 Go make thyself like a nymph o'the sea, be subject
To no sight but thine and mine...

Tempest (*Globe Ed.)*

Or l'édition de 1623 (qui est pour cette pièce la première et la source de toutes les autres) porte à cet endroit :

269 Goe, make thy selfe like a Nymph o' th' sea,
Be subiect to no sight but thine, and mine : inuisible
To euery eye-ball else : goe take this shape
And hither come in't : goe : hence
With diligence.

Il n'y a plus besoin ici d'expliquer laborieusement la réduction de pieds trisyllabes tels que *like a Nymph*, *o' the sea*, *to no sight ;* il suffit de rétablir *the* pour *th'* élidé à tort, de restituer *with diligence* au vers qui précède, et l'on scandera sans peine ; tout au plus, un ennemi déclaré des alexandrins proposerait-il la suppression des mots *thine and*, comme interpolés sans profit appréciable dans le second vers. Le texte a été adultéré apparemment pour exclure l'irrégularité supposée des deux trochées consécutifs (*like a — nymph o'...*). Les éditeurs de Shakespeare ont souvent ainsi compliqué des choses très simples pour satisfaire leurs opinions en matière de versification, et ils ont souvent donné au public une idée peu exacte de la versification du poète.

étions assurés d'avoir toujours l'expression même du poète ; mais le texte est souvent incertain, moins bien autorisé que celui d'un auteur du moyen-âge, de Chaucer, par exemple (1). Dans ces conditions, si la régularité syllabique subsiste en général, on peut croire qu'elle est essentielle.

IX

La théorie des syllabes atones à éliminer, même lorsqu'elle n'est pas appuyée, comme nous l'avons fait, sur la comparaison avec la versification française, paraît conduire si directement au principe de la numération des syllabes, qu'on s'étonne de ne pas trouver ce principe nettement formulé chez MM. Skeat et Abbott. Faudrait-il supposer, d'après cela, que des auteurs de ce temps-ci, si profondément instruits qu'ils soient des antécédents de la question, n'échappent pas entièrement aux influences qui ont formé la théorie nouvelle ? Il n'est pas sans intérêt de voir quelles sont ces influences et jusqu'où leur action s'est étendue ; si elles n'ont pas été sans action sur des savants, on se demandera naturellement si elles ont agi sur les poètes contemporains, et si l'on en rencontre la trace dans leurs ouvrages (2).

---

(1) Parce que le texte de Chaucer peut s'établir d'après plusieurs manuscrits plus ou moins indépendants. Pour une vingtaine au moins des pièces de Shakespeare, nous n'avons qu'une seule édition posthume publiée dans les conditions qu'on sait.

(2) C'est de notre temps qu'on a songé à trouver dans les vers héroïques des pieds trisyllabiques. Le docteur Newton, éditeur de Milton (1750), nous parle à la vérité des anapestes et des dactyles de son poète, mais il faut voir ses exemples. Voici son trochée, son dactyle et son anapeste :

Who durst defy th'*Omni*potent to arms
Hurl'd headlong flaming from th'*æthere*al sky.
Myriads though bright ! If he whom mutual league.

C'est-à-dire que le savant docteur oublie l'accentuation anglaise pour ne penser qu'à la quantité du latin *Omnipotens* et *æthereus*; *myriads* ne forme pas un anapeste en anglais ni en grec : ce sont là des aberrations produites par la malheureuse confusion de l'accent et de la quantité. L'école nouvelle ne réclamera pas comme sien le docteur Newton.

Gascoigne avait dit longtemps auparavant : *We have used in times past other kindes of Meeter (than a foot of two syllables) as for example the following* :

No wight in this world, that wealth can attayne
Unlesse he beleve that all is but vayne ;

et il expliquait sa pensée, d'une façon originale, par une sorte de courbe, où l'on voit bien qu'il considère comme des anapestes *in this world — can attayne*, etc ; mais il avait posé en principe la numération des syllabes, et l'on remarquera que ces vers en comptent *dix* : il s'agirait donc de vers héroïques, tels que nos exemples 56-58, 190-195, 213, 223, 246, qui sont décasyllabes sans être iambiques purs.

Après l'âge classique et son extrême régularité, quand vint la réaction inévitable, on voulut naturellement renouer la tradition antérieure ; mais cette tradition était perdue, et il fallait la restaurer d'après les textes. Chacun se faisait bien, à la lecture de Shakespeare diversement édité, une idée de la versification du XVI[e] siècle ; mais ce sentiment quelque peu confus ne devait se transformer en connaissance que progressivement, grâce aux travaux de quelques érudits sagaces, surtout de M. Abbott ; et cependant public et savants ont dû être influencés, dans cette restitution, par deux causes de nature différente ; le goût nouveau en matière de prononciation — nous l'avons déjà signalé et nous aurons à en parler encore, et en second lieu l'importance nouvelle des rythmes libres, appartenant à un système de versification imparfaitement distingué de la versification syllabique, mais réellement distinct.

Pour expliquer cette idée ou, si l'on veut, cette hypothèse, considérons un moment le développement progressif du rythme ternaire. Le siècle d'Elisabeth ne l'a pas connu, dit-on (1) ; il serait plus exact de dire qu'il en a fait un usage restreint et déterminé. On en trouve des exemples parmi les chansons éparses dans les pièces de Shakespeare, dans des chansons de Ben Jonson, telles que le Triomphe de Charis (*Underwoods*) qui commence par ce vers :

271 See the chariot at hand here of Love.

Ainsi plus tard Waller, dans une pièce écrite (1625) sur un air de sarabande (c'est-à-dire sur un air à trois temps) :

271 a. Hilas, O Hilas, why sit we mute (2).

C'est en écrivant pour le chant que ces auteurs ont rencontré le mouvement ternaire. L'ancienne musique aimait, dans le chant, le retour de notes fortes et hautes associées à des syllabes accentuées : on peut en observer des exemples dans les chants de l'Eglise, ou encore dans de vieilles chansons écossaises bien connues en Angleterre ; le poète qui écrivait des paroles sur une air connu, était donc quelquefois sollicité par la mélodie à abandonner le mouvement binaire pour un autre.

La musique est un art populaire aussi bien qu'un art raffiné ; le peuple des

---

(1) *The dactylic and anapœstic movement was, curiously enough, entirely unknown to the Elizabethans* (Gosse, From Shakespeare to Pope p. 9). — *Up to his (Cleveland's) time and to that of Waller, the triple or anapœstic cadence, which is now so familiar to us ...had not been used since the pre-Chaucerian epoch, ...Shakespeare, of course, in such songs as « Come away, come away, Death ! » glides into the triple cadence .. But these felicities were either the result of accident, or in the case of Shakespeare, of an art above artifice,* etc. (Ibid 187)...» L'*art* consistait sans doute à régler les accents sur l'air de la chanson, et il n'y a pas de quoi glorifier un Shakespeare.

(2) Notre attention a été attirée sur cette pièce par M. Gosse (*From Shakespeare to Pope*) qui décernerait volontiers à l'auteur le titre d'inventeur du mouvement ternaire, si Waller avait eu conscience de son invention ; nous n'avons pas bien saisi en quoi le cas de Waller diffère de celui de Ben Jonson, de Shakespeare, ou d'autres qui ont fait, pour le chant, des vers de mouvement ternaire.

villes et des campagnes chantait des ballades sur des mélodies qui lui étaient chères, et un grand nombre de ces ballades (probablement selon la nature de la mélodie) affectaient un rythme plus ou moins purement ternaire (1).

Il est de la nature de toute versification de naître pour le chant, et de s'affranchir ensuite de la musique pour devenir un art distinct ; cela est arrivé pour le rythme ternaire, et l'emploi qu'on en a d'abord fait correspondait encore à son origine. Les poètes lyriques, écrivant pour une mélodie à créer (et non plus seulement pour une mélodie déjà connue) ont pu parfois s'emparer du rythme ternaire, dont la capacité musicale était éprouvée, afin de fournir aux compositeurs des ressources et des inspirations variées ; on en voit un exemple dans la *music ode* (Alexander's Feast) de Dryden, qui y a peut-être introduit quelques vers de cette mesure.

D'autre part quand un poète se plaisait à traiter un sujet populaire, rustique, familier, naïf, il songeait naturellement à imiter le mouvement des ballades populaires : c'était déjà un moyen de mettre sa pièce dans le ton voulu. Par exemple Swift emploie le rythme ternaire pour rendre les pensées triviales et le langage des domestiques ; Prior et Goldsmith, dans des vers familiers et malicieux ; chez le docteur Watts et chez Shenstone, il s'associe à la simplicité enfantine ou rustique. On approche du XIX[e] siècle quand Beattie écrit en anapestes sa rêverie mélancolique :

272 At the close of the day when the hamlet is still,
And mortals the sweets of forgetfulness prove etc. (2).

Ces vers (271-272), quoique faits aux époques où l'on s'accordait à compter les syllabes du vers héroïque (V. page 14), ne sont pas syllabiques ; ils reposent sur un principe tout autre, qui est la numération des accents rythmiques ; appelons-les *rythmiques libres* (V. appendice page 53) pour les distinguer des vers à la fois rythmiques et syllabiques comme le vers héroïque. La poésie anglaise possède donc deux systèmes de versification distincts, et avant le XIX[e] siècle on était si loin de les confondre que le vers libre n'était employé qu'à de certains genres, à des sujets de certains ordres, dont il n'avait même pas la possession privilégiée : il était comme hôte dans un canton du domaine poétique dont le vers syllabique était souverain.

---

(1) Comme exemple facilement accessible, nous indiquerons une ballade citée en note par Macaulay, (Hist. Ch. III. *Revenue in 1685*).— Le caractère populaire qui s'attachait à ce mètre des ballades rustiques n'était pas pour tenter les dédaigneux beaux esprits du siècle d'Elisabeth.

(2) Swift : *The Grand Question debated* :

And now my dream's out ; for I was a-dreamed
That I saw a huge rat : O dear, how I screamed ;
And after, methought, I had lost my new shoes,
And Molly, she said I should hear some ill news, etc.

— Prior : *the Thief and the Cordelier ; For my own Monument.* — Goldsmith : *Retaliation ; the Haunch of Venison.* — Shenstone : *Pastoral Ballad.* Toutes ces pièces peuvent se lire, en entier ou par fragments, dans Chambers, *Cyclopædia of E. Literature.* Voir plusieurs autres exemples parmi les *Songs, Odes and Lyrical pieces* de Dryden

Tant que la distinction des genres, et même la hiérarchie des genres a eu une existence réelle dans les esprits, la distinction paraît s'être conservée entière aussi entre les deux systèmes de versification ; il est permis de croire qu'un poëme sérieux et narratif, par exemple, écrit dans le mouvement ternaire libre, aurait choqué le goût comme par une disconvenance entre le fond et la forme ; et c'est sans doute par une raison analogue qu'on n'imputait pas aux poètes l'intention de mêler des pieds empruntés à ce mouvement parmi leur versification iambique, et d'associer ainsi des éléments étrangers et discordants. Mais au XIXe siècle le goût devient plus large, la distinction s'efface entre les genres littéraires ; alors le choix du poète s'exerce plus librement entre les deux systèmes de versification ; le lecteur s'accoutume à voir des sujets variés traités presque indifféremment dans l'un ou l'autre, et cette parité d'emploi lui fait perdre de vue la différence essentielle qui les sépare ; ce pas franchi, on ne répugne plus à croire que le pied trisyllabique peut figurer dans un vers iambique, à l'y substituer à un pied de deux syllabes, à y chercher un nombre constant d'accents rythmiques, à appliquer enfin au vers syllabique des principes propres à la versification libre. Cette confusion des rythmes s'est produite à l'heure où l'on cherchait dans les vieux poètes le secret de leur harmonie variée, et l'on a pu croire que ce secret se trouvait dans cette confusion même.

Passons maintenant à ce qui regarde la prononciation. Si l'on prend comme points extrêmes le XVIe siècle d'une part, et de l'autre le XIXe siècle, le changement particulier qui nous intéresse ne sera pas trop malaisé à constater ; il conviendra aussi de nous arrêter un instant sur l'effet de ce changement au point de vue de notre étude, qui est de créer un désaccord entre la prononciation en usage et le système ancien de la versification.

Qu'un désaccord de ce genre se produise, cela n'est pas sans exemple, tant s'en faut. C'est dans une poésie primitive que la prononciation et la versification sont parfaitement d'accord, que prononcer et scander ne font qu'un pour ainsi dire ; mais ensuite la prononciation se modifie, tandis que l'idée de la versification, entretenue par la lecture des poètes, reste stationnaire par comparaison. Ainsi au temps de la basse latinité, la quantité, en bien des mots, n'était plus la même qu'au temps de Virgile, et il fallait déroger à la prononciation en usage pour scander correctement les hexamètres de l'Enéide. Chez nous-mêmes, le changement de la prononciation a produit des effets analogues : il a détruit des rimes, bonnes autrefois, fausses aujourd'hui ; mais il a fait plus, car il ne tend à rien moins qu'à la destruction générale de la mesure par la suppression des *e* muets, que nous ne prononçons plus habituellement, mais qui comptent dans les vers parce qu'ils se prononçaient autrefois. Dans la lecture de nos vers, il faut que la tradition prosodique l'emporte sur l'usage courant : un lecteur, pour si peu qu'il ait du goût, prononcera les *e* muets, discrètement, si l'on veut, pour ne pas choquer fortement l'oreille, mais assez sensiblement pour sauver la mesure. Nous disons en douze syllabes le vers :

Tremble, m'a-t-elle dit, fille digne de moi.

Mais si cela était dit en prose, nous prononcerions à peu près en huit syllabes :

Trembl' m'a-t-ell' dit, fill' dign' de moi.

Quand nous rétablissons ces quatre voyelles, que l'usage de notre temps tendrait à supprimer, nous recourons, pour la mesure, à une prononciation archaïque. Béranger a quelquefois, dans des pièces populaires, effacé ces *e* muets que nos contemporains n'expriment plus; mais personne, que nous sachions, n'a soutenu que l'alexandrin cité plus haut doit se lire — et se scander — en huit syllabes, ni formulé à l'avenant une nouvelle théorie des vers, fondée sur nos habitudes de prononciation, et leur donnant même une sorte de force rétroactive. Pour bizarre que cette idée nous paraisse, arrêtons-y un moment notre attention, et demandons-nous pourquoi un pareil système n'aurait aucune chance d'être admis. Ce serait d'abord parce qu'il rencontrerait en nous un sentiment net et clair du rythme national ; ce serait encore par une autre cause, dont on ne saurait guère exagérer l'importance : l'orthographe vient en aide à ce sentiment et parle aux yeux pour le maintien de ces syllabes.

La prononciation anglaise a varié en sens inverse du français : elle s'est rapprochée de l'orthographe. Selon Puttenham (V. p. 14), un mot tel que *Solomon* faisait aisément sur l'oreille l'impression d'un dissyllabe, et pouvait, par suite, être employé en vers soit comme un quasi-dissylabe, ou comme un trisyllabe qu'il est pour les yeux. Cette facilité de contraction ne s'est pas perdue entièrement, puisque de notre temps encore, la vieille tendance germanique à élaguer ou à assourdir certaines voyelles atones subsiste encore chez les classes inférieures et en général chez les perconnes qui parlent négligemment. Mais des puristes s'appliquent à conformer plus scrupuleusement leur prononciation à l'orthographe ; on recommande volontiers aux enfants de famille d'articuler nettement les voyelles, comme d'éviter les mots populaires ou bas; et cette éducation laisse toujours assez de traces pour que des esprits délicats répugnent, dans les beaux vers, à l'élocution rapide et contracte qu'ils se sont accoutumés à regarder comme inélégante. La prononciation nouvelle, à supposer qu'on la suivît rigoureusement dans la pratique, multiplierait les syllabes dans la lecture des vers héroïques; là où l'ancienne théorie du vers syllabique supposait un pied de deux syllabes par contraction (*Sol'mon)*, on prononcerait, ou l'on affecterait de prononcer, trois syllabes distinctes.

La théorie traditionnelle du vers syllabique ne peut donc plus s'accorder avec la prononciation nouvelle, au moins avec la prononciation idéale de notre temps. Pour rétablir entre les deux l'ancienne harmonie, on pouvait déroger momentanément à cette prononciation ; on a mieux aimé faire une théorie nouvelle, et là où la prononciation moderne semble mettre un pied de trois syllabes,supposer qu'il y en a un en effet. Cette transformation de la théorie n'a pas trouvé d'obstacle dans la forme extérieure des mots, qui semble au contraire l'autoriser ; ni dans le sentiment du rythme, qui s'est trouvé faussé par la confusion des deux systèmes syllabique et libre ; ni dans l'histoire de la versification, trop peu étudiée, ou trop mise en oubli. Si l'on tient compte de ce que la prononciation anglaise a varié en sens inverse de la nôtre, rétablissant des voyelles tandis que nous en supprimions, on reconnaîtra que l'école nouvelle agit à peu près comme un Français qui proposerait de lire nos alexandrins sans faire entendre les *e* muets, et qui fonderait là-dessus une nouvelle théorie de la structure de l'alexandrin.

On conçoit à la rigueur que la théorie nouvelle ait séduit, dans le public, ceux qui jouissent de l'harmonie sans s'inquiéter bien curieusement de la

structure des vers ; le lecteur à qui l'on enseigne que l'oreille règle tout, se flatte aussitôt d'avoir tout appris sans plus d'étude. Mais que des critiques éminents, de profonds érudits subissent à leur tour la tyrannie de l'oreille — ou de l'opinion, accueillent le système nouveau, ou défendent faiblement la théorie historique, la chose est plus embarassante ; aussi songe-t-on naturellement à en appeler aux seuls vrais juges en ces matières, aux poètes du premier rang, et à chercher dans leurs ouvrages l'expression de leur sentiment.

Si les poètes contemporains avaient réellement accepté la théorie nouvelle, on devrait rencontrer dans leurs vers, et très fréquemment, des pieds trisyllabes irréductibles exactement semblables à ceux qu'on voit dans des vers de rythme trisyllabique, tels que :

272a But hark ! through the fast-flashing lightning of war,
What steed to the desert flies frantic and far ?
Campbell.

On s'attendrait à cela surtout dans les poëmes en vers blancs et de longue étendue, qui sont ceux où le poète peut, avec la meilleure grâce, s'accorder des libertés. Nous avons examiné attentivement, à ce point de vue, l'*Excursion* de Wordsworth, et les *Idylls of the King* de Tennyson ; et, après en avoir scandé tous les vers, nous avons pu faire la liste suivante, où nous croyons avoir réuni tous les exemples de pieds trisyllabes ne tombant pas très directement sous les règles d'élimination :

.... less a Pastor with his Flock
273 *Than a Sol*dier among Soldiers — lived and roamed
.... to make part
274 *Of a liv*ing Ocean ; or to sink engulfed
275 The words escaped her lips *with a ten*der sigh.
The Excursion.

276 And play upon and harr*y me pet*ty spy.
277 *Leapt on him* and hurled him headlong, and he fell
278 That madden'd her *and away* she flashed again.
279 For when the blood ran lus*tier in him* again
280 And slay *thee unarmed* ; he is not knight but knave.
281 There met him drawn, and overthrew *him again*
282 *By a knight* of thine and I that heard of him (1).
Idylls of the King.

---

(1) Nous ne comprenons pas dans cette liste, par exemple, plusieurs vers, tels que celui-ci :

That men went down before his spear at a touch.
Tennyson.

où il y a une élision initiale au mot *at*. Un cas qui mérite l'attention s'est présenté plusieurs fois :

Far in the spiritual cit(y) ; and she spake.
Tennyson.

With spiritual graces, like a glory crowned.
Wordsworth.

Les lecteurs de Milton savent que dans le Paradis Perdu, où il revient une dizaine de fois, le mot *spiritual* est employé le plus souvent comme dissyllabe.

La plupart de ces pieds trisyllabes diffèrent quelque peu de ceux de l'ex. n° 272a ; mais concédons qu'ils sont irréductibles ; il convient de comparer le nombre de ces dix exemples à l'étendue des ouvrages qui les ont fournis : l'*Excursion* a plus de 8,500 vers ; les *Idylls* plus de 9,000. Ainsi dans plus de 17,500 vers nous n'avons recueilli que dix exemples de pieds trisyllabiques. Dans ces conditions on peut admettre qu'il s'agit d'une véritable licence poétique, et non d'une règle de versification ; on peut admettre encore, et comme conclusion, que si la nouvelle conception du vers héroïque s'est fait accepter du public et même tolérer par des savants et des lettrés, elle reste étrangère, ou peu s'en faut, à la pratique des poètes. Il n'y a pas eu dans l'art, comme dans la critique, abandon de la tradition, et le principe du vers héroïque est encore celui qui a été si nettement défini par Sir Philip Sidney : *number, with some regard of accent* (*Apologie*, p. 70, Ed. Arber).

IX

Nous avons maintenant à tirer, s'il se peut, de cette étude des conclusions pratiques pour scander les vers d'abord, et puis pour les lire.

Pour scander, les deux termes de l'opération sont, selon la formule de Sydney, *number* et *accent*. Le vers héroïque se compose de dix syllabes comptées, voilà pour le nombre. Ce principe est général ; il s'applique aux vers rimés et aux vers blancs, qui n'en diffèrent que par l'omission de la rime, sans autre différence prosodique essentielle. La première chose est donc de distinguer dans le vers les dix syllabes qui doivent être comptées, d'éliminer celles qui sont surnuméraires par position ou élidées ou contractées ; pour ces dernières on admettra toutes les contractions exigées par le mètre et autorisées par les règles, même quand le texte (surtout si c'est un texte *modernisé*) n'en porte pas la trace écrite.

Le principe des dix syllabes est rigoureux : s'il était enfreint, il faudrait distinguer deux cas : l'œuvre est-elle courte, ou d'un poète apprenti ? alors le vers est faux ; mais si l'œuvre est étendue, et signée d'un nom illustre, comme dans nos exemples 273-280, on est en présence d'une de ces irrégularités pour qui le respect des lecteurs a inventé le terme de licence poétique. La licence poétique a pour caractère avant tout d'être rare ; elle appartient au poète qui tient de son génie ou de sa réputation assez d'autorité pour l'imposer : elle sert peut-être à avertir le vulgaire que la règle, la difficulté vaincue, ne sont pas dans la poésie les beautés de l'ordre le plus élevé. Dans les études auxquelles nous nous livrons, notre soin doit être de la noter, en la rattachant au cas d'élimination dont elle s'approche le plus.

Vient en second lieu la détermination des accents, qui est l'opération sur laquelle l'attention, d'ordinaire, se porte principalement, et même presque exclusivement. On est ici guidé : 1° par l'accent obligatoire de la dixième syllabe comptée ; 2° par l'accentuation des polysyllabes, telle que la langue la fournit ; 3° par les règles d'accentuation des monosyllabes, que les Anglais appliquent inconsciemment, et les étrangers par étude ; 3° enfin exceptionnellement par l'accent de diction.

En étudiant la disposition des accents, il conviendra, plus rigoureusement qu'en toute autre chose, d'éviter le parti pris. Les éditeurs des poètes anciens ont souvent produit un rythme factice en dénaturant arbitrairement l'ac-

cent, en altérant le texte sous prétexte de corruption (1) : le lecteur prudent ne suivra ni leurs éditions ni leur exemple. C'est aux poètes eux-mêmes de nous apprendre dans quelle mesure ils ont cherché la régularité ou usé de la liberté : on consultera donc autant que possible les textes originaux ; on attribuera aux mots l'accentuation en usage au temps où vivait l'auteur : aucune place dans le vers (hormis la dixième syllabe comptée) ne préjuge que la syllabe qui l'occupe est ou atone ou accentuée ; enfin on tiendra pour légitimes les rythmes ainsi constatés. On n'oubliera pas, d'ailleurs, que l'accentuation d'un vers n'est pas chose absolument sûre : les monosyllabes accentués ou atones, les degrés d'accentuation peuvent amener des dissentiments entre deux lecteurs de goût.

Si l on nous permet de conseiller ici une méthode de travail, nous ajouterons qu'il y a profit, après avoir scandé des vers, à les classer selon les rythmes et les coupes, en rapprochant les accidents de versification de nature semblable, et enfin à conserver les résultats de ce travail.

On scande les vers selon des règles exactes, ou peu s'en faut, et c'est l'affaire d'un grammairien ; le lecteur, qui leur donne la voix et la vie fait œuvre de goût et d'art. Mais dans la déclamation la plus savamment artistique, comme dans une lecture simplement intelligente, le rythme veut être respecté : il convient même de le faire sentir et valoir. Un lecteur indigène peut à la rigueur se fier sur une sorte d'instinct, qui n'est au fond que l'expérience inconsciente : à un étranger, l'étude de la prosodie est nécessaire. Dès lors, la rivalité des deux théories se présente encore une fois ; il se pourrait que la manière de lire dût varier suivant que l'on adoptera l'une ou l'autre : comment, en effet, traitera-t-on les syllabes qui, selon l'une des théories, ne comptent pas dans le vers ?

Sur les syllabes surnuméraires par position, il n'y a pas de divergence ; le lecteur les prononce, et leur place dans le vers avertit l'auditeur ; la désinence féminine du vers et la césure féminine sont reconnaissables. Restent les syllabes atones élidées, et surtout les atones contractées, sur lesquelles la divergence est grande, en théorie surtout.

L'école ancienne nous demande, non de les supprimer, comme M. Masson le lui impute plaisamment (V. p. 5), mais seulement de les prononcer plus faiblement que les autres atones, tandis que M. Masson et ses coreligionnaires conseillent de les prononcer « with the *most leisurely natural enunciation* ».

---

(1) V. p. 132, et ex. 268, 269. Comme exemples de la liberté des accents, nous joindrons à ceux qui précèdent les deux vers suivants : le premier n'a que deux iambes, le second n'en renferme pas un seul :

289. Felt the light of her eyes into his life
Smite on a sudden.
(Tennyson, *Coming of Arthur*).

290. All out like a long life to a sour end.
(Tennyson, *the last Tournament*).

Voici un vers où l'auteur, voulant appeler l'accent sur la deuxième syllabe, ne se fie pas pour cela sur la place qu'elle occupe, et croit devoir la souligner :

290a I *am* the cause because I dare not speak.
Tennyson, *Enid*.

Nous croyons avoir montré (p.15) que l'affaiblissement de l'atone répond en réalité à une loi du langage ; dans un mot, la syllabe tonique tend naturellement à affaiblir l'atone contiguë ; celle-ci descend donc pour ainsi dire au-dessous des autres atones, et, même si la prononciation moderne relève les atones d'une manière générale, elle doit observer cette proportion. En second lieu, nous avons également constaté que la syllabe tonique et l'atone contiguë donnent facilement à une oreille anglaise l'impression d'une syllabe unique. Si l'on rapproche ces deux faits, on ne sera pas éloigné d'en conclure que, même dans la prononciation moderne, le pied trisyllabique réductible s'écarte peu d'un pied dissyllabe. Le sacrifice que l'école traditionnelle demande aux habitudes modernes doit donc être moins grand dans la réalité qu'en théorie.

Quelle que soit d'ailleurs l'importance du désaccord, c'est encore dans les poètes que nous chercherons les éléments d'une détermination. On peut y relever deux sortes d'exemples capables de nous éclairer ; il y a certaines rimes qui permettent des constatations pour ainsi dire matérielles ; et certaines coupes qui paraissent destinées à traduire une intention du poète, intention qui veut être rendue par le lecteur.

Un exemple du premier genre (comme il ne s'agit uniquement que de rimes, il nous est loisible de le choisir en dehors des vers héroïques) :

And trees unrooted left their place
Sequacious of the *lyre* ;
283 But bright Cecila raised the wonder *higher*...
Dryden, *Song for St-Cecilia's day.*

284 Slowly comes a hungry people, as a lion creeping *nigher*
Glares at one that nods and winks beside a slowly dying *fire*.
Tennyson, Locksley Hall.

Les mots qui doivent ici rimer ensemble sont d'inégale longueur : *higher*, *nigher* sont dissyllabes, *fire*, *lyre* sont des quasi-monosyllabes (V. p. 16.) Mais le lecteur serait coupable de trahison envers le poète, s'il marquait cette différence : il doit la dissimuler ; il ne songera guère à prolonger le monosyllabe (surtout dans le premier exemple, où il se présente le premier) ; il trouvera plus naturel et plus acceptable à l'oreille de rapprocher *nigher* d'un monosyllabe ; la chose se fera d'autant plus aisément que *fire* et *lyre* sont en réalité des dissyllabes, mais des dissyllabes contractés, comme *nigher* pourrait l'être au besoin, dans un vers héroïque, selon l'école ancienne : et il nous paraît probable que c'est là ce que les deux poètes cités attendaient du lecteur.

Autre exemple. On connaît dans *Enoch Arden* le personnage de la cabaretière bavarde Miriam Lane :

He ceased, and Miriam Lane
285. Made such a voluble answer, promising all,
That once again he roll'd his eyes upon her,
Repeating all he wish'd.

Suivant l'école traditionnelle, le vers 285 sera lu en indiquant légèrement l'élision finale de *voluble*, et la contraction médiane dans *promising;* or il nous semble que ce raccourcissement des mots qui passent rapidement dans le débit, représente bien à l'oreille la volubilité du personnage ; qu'il y a entre l'idée exprimée et la forme du vers qui l'exprime, un rap-

port auquel la volonté du poète n'est pas étrangère, et qui se trouve ainsi mis en lumière, tandis qu'aucun effet semblable ne serait obtenu par un lecteur qui, comme le veut l'école nouvelle, prononcerait simplement ici un vers plus long de deux syllabes que le précédent et plus long d'une syllabe que le suivant.

Dans *Enid*, le jeune prince Geraint, après une longue chevauchée, arrive dans un bourg où il n'est pas connu, et où il remarque une animation extraordinaire : il en demande la cause, et ne reçoit que des réponses distraites et malgracieuses ; enfin il s'adresse à un armurier fort affairé, qui, sans lever la tête, continue à marteler le heaume qu'il tient :

Whereat Geraint flashed into sudden spleen ;
....
« Speak, if you be not like the rest, hawk-mad.
285 « Where can I get me *harbourage* for the night ?
« And arms, arms, arms, to fight my enemy ? Speak ! »
At this the armourer, turning all amazed,
And seeing one so gay in purple silks,
Came forward with the helmet in his hand.
And answered : ....
« Arms ? truth ! I know not : all are wanted here.
287 « *Harbourage* ? truth, good truth, I know not, save,
« It may be, at Earl Yniol's o'er the bridge
« Yonder.

Le jeune prince parle le langage rapide de la colère ; l'artisan, à demi interdit, répond avec lenteur et hésitation. Pour le lecteur de l'école traditionnelle ce contraste se traduit par certains détails de la versification : *harbourage* et *enemy* se resserrent presque en deux syllabes quand le prince interroge, *harbourage* vaut pour ses trois syllabes dans la bouche de l'armurier : le lecteur est donc invité, aidé à jeter le mot rapidement dans le premier discours, à le prolonger dans le second. Où l'école traditionnelle découvre ainsi une conformité entre la forme et la pensée, c'est-à-dire de l'art, et l'exprime par la prononciation, l'école moderne ne voit qu'une rencontre fortuite et insignifiante ; elle laisse le lecteur à ses propres ressources, et le passage serait en prose que sa tâche serait la même. Quand il s'agit d'un savant versificateur comme Tennyson, la probabilité nous paraît être du côté de l'art plutôt que du hasard ; et nous en conclurons que sa conception du rythme et des ressources de la versification le rapprochent de l'école traditionnelle plutôt que de l'école moderne.

On remarque un contraste analogue dans *Enoch Arden*, entre le gai carillon qui célèbre les secondes noces d'Annie, et la tristesse inquiète de la jeune femme qui ne peut l'entendre avec joie :

So these were wed and *merrily* rang the bells,
Merrily rang the bells and they were wed.
But never *merrily* beat Annie's heart.

Ici encore le poète parait avoir ménagé un effet à un lecteur qui indique les contractions : c'est sur un lecteur pareil qu'il semble avoir compté.

Nous croyons que ces exemples particuliers nous autorisent à déduire un précepte général. S'il en était autrement, le lecteur, tenu à distinguer par lui-même des nuances si délicates, aurait un rôle trop difficile, et trop

important : avec ce discernement spontané, sûr, indispensable, des effets que son auteur a voulus, il deviendrait presque un collaborateur. Le poète, de son côté, se livrerait-il à ces raffinements de versification, s'il pouvait compter seulement sur l'appréciation individuelle, non guidée par une règle uniforme ? Il nous paraît raisonnable de rester dans cette conclusion que, selon le poète le plus célèbre de ce temps-ci et le plus autorisé, nous devons voiler pour l'oreille par une prononciation atténuée, la syllabe atone que notre théorie élimine par contraction ; et qu'ainsi le syllabisme n'est pas devenu, même de nos jours, un principe purement théorique.

Cette étude, suggérée par le désaccord des auteurs contemporains sur les principes fondamentaux de la rythmique anglaise, arrive à son terme. Pour sortir des incertitudes, il importait d'en saisir l'origine ; nous avons cru la trouver dans notre siècle, dans l'unification théorique de deux systèmes de versification réellement différents, et nous avons remonté au-delà. Nous nous sommes alors trouvés en face d'opinions non plus variables et contradictoires, mais uniformes pendant des siècles ; de règles obéies depuis Chaucer jusqu'à Pope (et jusqu'à Tennyson), attestées par les textes qui portent écrite en maint endroit la trace de leur application, expliquées et partant confirmées par la relation du vers héroïque avec le décasyllabe français, qui en est le prototype, si notre démonstration a quelque valeur; nous avons ainsi été conduit à une définition, non pas nouvelle, mais renouvelée, à la définition de Sir Philip Sidney et de Lord Kames.

Notre conclusion n'est entièrement d'accord avec aucune des deux *théories* que nous avons distinguées et mises en présence ; toutes deux en effet se sont écartées de l'ancienne opinion pour prêter au vers héroïque des caractères propres à la versification libre ; mais comme elles diffèrent par le choix et le nombre de ces caractères, chacune a pu nous offrir des éléments de la solution. Il suffit d'emprunter à l'école nouvelle sa doctrine très justifiée de la liberté relative des accents, à l'école traditionnelle le vieux principe du syllabisme impliqué dans ses règles d'élimination, et l'on obtient une théorie vraiment conforme à la tradition et à l'usage constant des poètes, conciliable avec les origines telles que nous croyons les apercevoir, et enfin cohérente dans son ensemble.

Cette idée est soumise à l'examen du lecteur ; puisse-t il la juger digne d'être traitée selon le précepte de Bacon : « read to weigh and consider. » Au reste, pour les jeunes lecteurs qui s'intéressent aux études anglaises par goût et par devoir, et à qui l'on s'adresse surtout ici, il est moins urgent de se prononcer entre les théories que de les connaître, ainsi que les arguments en faveur de chacune. Quelle que doive être la solution définitive, l'étude des questions soulevées est profitable en soi : elle nous fait pénétrer dans le génie intime de la langue, et nous prépare à l'appréciation délicate des beautés poétiques.

APPENDICE

(CORRECTIONS ET ADDITIONS)

Page 9, ligne 19 : au lieu de Skeat, lisez *Skeat's specimens*.

Page 11, ligne 35, au lieu de : ce n'est par expliquer, lisez *ce n'est pas expliquer*.

Page 13, ligne 34, au lieu de : à la fois par la numération des syllabes et, lisez *par la numération des syllabes, comme il l'est aussi*.

Ligne 32, *et passim*, au lieu de Abbot, lisez *Abbott*.

Page 14, ligne 25, au lieu de Elements criticism, lisez *Elements of Criticism*.

Ligne 38, au lieu de Is marvelous thing, lisez *Is a marvelous thing*.

Ligne 3 du bas, au lieu de no a trisillables lisez, *not a trisillable*.

Page 16, ligne 22, au lieu de contraclions, lisez *contractions*.

Ligne 38, désinence *ism*. Cf. Young (Love of Fame) :

Not all on books their criticism waste

où *criticism* compte pour quatre syllabes.

Page 19. Les exemples 64, 66, 68 pourraient se scander avec une élision aussi bien qu'avec une césure féminine. Voir plus loin page 27.

Ligne 25, au lieu de page 3, lisez *page 5*.

Page 20, ex. 82-94. La ponctuation est celle des éditions de M. Louis Humbert (Garnier frères) qui reproduit la dernière édition publiée du vivant de l'auteur ; les editions postérieures altèrent la ponctuation, quelquefois avec ce résultat de fortifier la pause à l'hémistiche.

Page 21, ex. 96, au lieu de peup*le*, lisez *peuple*.

Ligne 31, terme essentiel. On a désigné par ce nom fort judicieusement repris dans l'*Hermes* de Harris, les parties du discours qui expriment une idée par elles-mêmes ; les autres sont des termes de relation.

Page 22, ligne 7, au lieu de (80, 95), lisez *(80 — 95)*.

Ligne 19, au lieu de (96, 99), lisez *(96 — 99)*.

Ligne 43, après « à la césure » au lieu de 106, lisez *101*.

Page 26, ligne 6, au lieu de il, lisez *Chaucer*.

Ligne 19, après un accent, ajoutez *en place paire*.

Ex. 122, au lieu de Shelly, lisez *Shelley*.

Page 27, ligne 5, après syllabe accentuée, ajoutez *de rang pair*.

Ex. 133, au lieu de volu*me*, lisez volume.

Page 28, ligne 14, au lieu de p. 67, lisez *p. 5*

Page 29, ligne 10. Johnson méconnaît dans l'ex. 153 une élision initiale *(no'ngrateful)* et peut-être dans 155 et 157 des césures féminines.

Page 30. L'ex. 176 n'est pas assez concluant : la désinence *ing* du participe présent était souvent accentuée et pouvait, comme telle, former la dixième syllabe d'un vers. Chaucer se permet quelquefois de reporter ainsi l'accent sur la finale, à la française, même dans des mots qui ne sont pas d'origine française ; l'accentuation, comme on dit, n'était pas fixée, ce qui signifie sans doute qu'une partie des Anglais (comme il arrive de temps en temps à certains de nos compatriotes), parlait l'anglais avec un

reste d'accent français, et ne laissait pas pour cela de se faire comprendre. On peut substituer l'exemple suivant :

But finally the king axeth this knight
Squire's Tale 309.

Page 31, ligne 22, « Si le cas est possible dans la réalité. » Cette réserve est excessive, les exemples précédents en témoignent, et doit être effacée. Mais il est vrai que la détermination d'un pyrrhique est quelquefois délicate parce que l'accent est chose relative, et qu'un monosyllabe atone de nature peut accidentellement recevoir un accent.

Page 32, ligne 11 de la fin, comme *subjects*. Il ne paraît pas que Shakespeare ait accentué ce mot sur la finale.

Page 36, ligne 19. Nos observations sur la versification française contribueraient peut-être à expliquer pourquoi l'alexandrin a supplanté le décasyllabe dans la grande poésie. Le décasyllabe est plus monotone ; car, affectant nécessairement le mouvement binaire dans son premier hémistiche, il n'a de variété que par le second, qui peut être ou binaire ou ternaire : cela fait en tout deux formes. L'alexandrin a ses deux hémistiches également aptes au mouvement binaire et au mouvement ternaire : il est donc capable de quatre formes. Autre remarque : le décasyllabe est devenu plus malaisé à faire depuis que la langue poétique s'est enrichie de nombreux polysyllabes qui, ne se contractant pas comme en anglais, entrent difficilement dans le premier hémistiche, et ne permettent pas toujours de faire tenir dans dix syllabes une somme d'idées suffisante pour un vers. Ainsi le lecteur et l'auteur ont eu tous deux des raisons pour préférer l'alexandrin.

Page 43, ligne 27, *rythmiques libres*. Libres en effet quant au nombre des syllabes non-rythmiques qui varie de 0 à 2 ou à 3 (?) pour chaque accent rythmique ; libre aussi quant à l'accentuation des syllabes non rythmiques ; mais comme il faut un principe de régularité aussi bien qu'un principe de liberté et de variété, le nombre des accents rythmiques, par contre, est rigoureusement déterminé. Il est à désirer que ces accents soient en outre assez forts pour dominer en général les autres accents où il y en a, tout au moins pour n'être dominés par eux nulle part (V. ex. 272 a) ; le vers héroïque, lui, peut encore se soutenir avec un minimum de deux accents primaires ou forts bien placés, c'est-à-dire aux endroits où notre décasyllabe français a ses deux accents obligés :

And when the FIT was on him, I did MARK (J. Cæsar I, 2, 120)
If thou beest RATed by thy estiMAtion (Merch. of Venice II, 8, 26).

La division des vers en pieds est d'usage et a même son intérêt dans les vers libres ; si l'on groupe chaque accent rythmique avec les syllabes qui le séparent de l'accent rythmique voisin, cette division ne sera pas artificielle, mais représentera les éléments véritables du rythme. Il y aura naturellement des pieds à accent terminal (iambes, anapestes etc.) et des pieds à accent initial (trochées, dactyles etc.) En général un pied, soit dissyllabe soit trissyllabe, domine et peut donner son nom au vers ; mais il semble que les pieds doivent être tous semblablement accentués, parce que le rythme serait interrompu si l'on entremêlait des pieds accentués inversement (nous savons que dans le vers héroïque, au contraire, le trochée intervient légitimement et fréquemment parmi les iambes). Il y a donc deux classes de vers correspondant l'une aux pieds à accent terminal, et

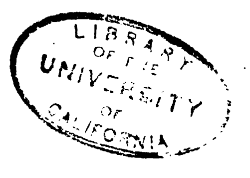
c'est la plus importante, l'autre aux pieds à accent initial ; les vers qui commencent et finissent par un accent rythmique hésitent entre ces deux classes plutôt qu'il n'en forment une troisième : ou au commencement, ou à la fin, un accent rythmique y forme à lui seul un pied ; et ce pied n'est probablement pas sans exemple dans d'autres cas.

Remarquons encore qu'un pied accentué à la fois sur sa dernière syllabe et sur sa première, comme le spondée, peut entrer dans les vers de l'une ou l'autre classe : il ne compte que pour un de ses accents. Un pied sans accent, tel que le pyrrhique, ne se conçoit guère dans le corps du vers ; il exprimerait simplement l'absence d'un des accents rythmiques, une lacune dans le rythme ; mais on ne voit pas pourquoi une syllabe atone, ou même deux atones, ne se trouveraient pas comme surnuméraires après un accent rythmique qui finit un vers, ou devant un accent rythmique qui le commence, ou après une pause : le nombre des accents rythmiques ne serait pas pour cela altéré.

L'invention, il est vrai, s'est donné carrière, au XIX[e] siècle, dans la combinaison des vers libres ; mais nous croyons avoir constaté le principe fondamental, et les principes secondaires qui n'ont pas dû être enfreints sans dureté, ni sans produire une impression de désordre opposée à l'idée de vérification ; ces principes pourraient donc être considérés comme des règles.

Les vers libres sont rimés, sauf quelques exceptions parmi lesquelles on peut citer l'*Evangéline* de Longfellow, qui est un exemple intéressant. Les *hexamètres* du poète américain n'ont, bien entendu, que des rapports très lointains avec la versification métrique (ils ont leurs deux derniers pieds *accentués* comme les pieds correspondants d'un hexamètre latin ordinaire, et à cela se réduit probablement la ressemblance) ; mais il est curieux d'observer comment une tentative d'imitation chimérique à son point de départ (1), et partant un peu puérile, aboutit chez Longfellow à l'application intelligente, large et neuve des principes de la rhythmique libre.

(1) Voir dans Witcomb (*Structure of English verse*, ch. XIII), un intéressant chapitre sur les imitations anglaises des mètres antiques.



Havre. — Imprimerie du Journal LE HAVRE (E. HUSTIN), 35, rue Fontenelle.

